



Università
Ca' Foscari
Venezia



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Università
degli Studi
di Verona

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova



Sede partner: Universidad Autónoma de Madrid (UAM)
Facultad de Formación de Profesorado y Educación

CORSO DI DOTTORATO IN STUDI STORICI, GEOGRAFICI, ANTROPOLOGICI
CURRICULUM: STUDI GEOGRAFICI (CICLO XXXIII)

PROGRAMA DE DOCTORADO EN EDUCACIÓN (UAM)

TITOLO (Italiano e Spagnolo)

Uno sguardo che abbraccia.

Il paradigma visivo del paesaggio in una prospettiva tiflodidattica

Uno sguardo che abbraccia.

El paradigma visual del paisaje hacia una perspectiva tiflodidáctica.

Coordinatrice del Corso: Ch.ma Prof.ssa Giulia Albanese

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Benedetta Castiglioni

Supervisore: Ch.mo Prof. Alfonso García de la Vega

Dottorando: Michele Piccolo

a Beatriz, a Carlo, a Stefano.

SOMMARIO

Indice delle figure	4
Riassunto	7
Resumen	14
Introduzione	21
PARTE 1. Inquadramento teorico: paesaggio e abilità visiva	24
1. Il paesaggio come visione d'insieme: fonti storiche e artistiche (sec. XIV-XIX) 25	
1.1. Lontani, ove sono paesi. Cenni introduttivi sulle etimologie del paesaggio	27
1.2 Pittura di paesaggio o di territorio? Riflessioni sul "Buon Governo"	32
1.3 Lo sguardo senza corpo. Connessioni tra proiezione, prospettiva e paesaggio	39
1.4 Voli d'uccello e occhi di talpa. Mappe, vedute e altri paesaggi nel XVI secolo ..	47
1.5 O paese vicino o lontano. Il modello del paesaggio nel XVII secolo.....	53
1.6 Specchi, uragani e telescopi. Visioni del paesaggio tra XVIII e XIX secolo	63
2. Visioni e revisioni geografiche sul paesaggio (sec. XIX-XXI).....	79
2.1 La regione delle nuvole. Il paesaggio secondo Alexander Von Humboldt	80
2.2 Dall'osservazione all'osservazione. Su Carl Ritter e il determinismo tedesco	86
2.3 Il paesaggio è una persona. Vista e immaginazione in Paul Vidal de la Blache ..	93
2.4 In un giro d'orizzonte. Alcuni contributi dalla geografia italiana	99
2.5 Pictures in our heads. Paesaggi e luoghi nella geografia umanista statunitense. 110	
2.6 The head space. Su Raymond Murray Schafer e il paesaggio sonoro	121
2.7 Vedere con il cervello. Suggerimenti dalla geografia francese	129
2.8 A way of seeing, a way of thinking. In e oltre Denis Cosgrove	136
2.9 Tornando in Italia, restando in Europa: sulla "visione" della CEP	148

PARTE 2. La ricerca empirica: paesaggio e disabilità visiva	159
3. Per una tiflogia del paesaggio: premesse teoriche, questioni metodologiche e obiettivi della ricerca sul campo.....	160
3.1 Geografia e disabilità: premesse teoriche	161
3.2 Paesaggio, disabilità e barriere: ipotesi interpretative	175
3.3 Prospettive teoriche e metodologiche tra paesaggio e tifoldidattica.....	181
3.4 L'idea di paesaggio nella disabilità visiva: un'indagine preliminare	189
3.4.1 <i>Il contesto di ricerca: i campi estivi LEA sul lago di Barcis</i>	190
3.4.2 <i>Scelte metodologiche e realizzazione delle interviste</i>	194
3.4.2.1 <i>Livello denotativo e connotativo</i>	201
3.4.2.2 <i>Livello temporale passato e futuro</i>	209
3.4.2.3 <i>Livello semantico e attributivo</i>	218
3.5 Risultati parziali, questioni aperte e definizione degli obiettivi	229
4. Note teoriche e pratiche per un modello tifoldidattico.....	237
4.1 Note dalla teoria geografica: tre forme di lettura del paesaggio	238
4.2 Note dalla teoria tifoldologica: sulla progressione di lettura del paesaggio	242
4.3 Uno schema di lettura del paesaggio in ambito tifoldidattico	255
4.4 Note sulle tecniche e gli strumenti per la mediazione tifoldidattica.....	258
4.4.1 <i>Note tecniche e strumentali dal Museo Tattile "Anteros" di Bologna</i>	258
4.4.2 <i>Note tecniche e strumentali dal Museo Tifoldológico di Madrid.....</i>	269
4.4.3 <i>Tecniche e strumenti di mediazione: considerazioni sulle due esperienze ..</i>	283
4.5 Note da un fieldwork a Madrid (2018): una prima esperienza progettuale	288
4.6 Note da un fieldwork a Barcis (2019): pratiche e condivisioni	295
4.6.1 <i>Praticare e condividere il paesaggio</i>	297
4.6.2 <i>Feedback e osservazioni.....</i>	303
4.7 Note da un fieldwork a Barcis (2020): pratiche, immaginazioni e condivisioni	313

4.7.1 <i>Praticare il paesaggio</i>	314
4.7.2 <i>Immaginare il paesaggio</i>	321
4.7.3 <i>Condividere il paesaggio</i>	330
4.7.4 <i>Feedback e osservazioni</i>	342
4.8 Verso un modello tiflodidattico per l'educazione al paesaggio.....	349
5. Considerazioni finali e prospettive di ricerca	353
5.1 Considerazioni e prospettive per la ricerca applicata	353
5.2 Considerazioni e prospettive per la ricerca teorica	365
Riferimenti bibliografici	375
Ringraziamenti	404

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1. Allegoria del Buon Governo (1338-1339) - Ambrogio Lorenzetti.....	35
Figura 2. Effetti del Buon Governo in campagna (1338-1339) – Ambrogio Lorenzetti	35
Figura 3. Medaglia raffigurante l'emblema dell'occhio alato albertiano (1446-50) – Matteo de' Pasti	42
Figura 4. Doppio ritratto dei duchi di Urbino (1465-72) - Piero della Francesca	44
Figura 5. Illustrazione tratta dal "De prospectiva pingendi" di Piero della Francesca ...	45
Figura 6. Veduta di Venezia (1500) - Jacopo de' Barbari	50
Figura 7. Pianta di Imola (1502) - Leonardo da Vinci	52
Figura 8. Allegoria della pittura (1666) - Johannes Vermeer	55
Figura 9. La stradina di Delft (1657-58) - Johannes Vermeer	56
Figura 10. Paesaggio con la fuga in Egitto (1603-1604) - Annibale Carracci	58
Figura 11. Paesaggio con Diogene (1647) – Nicolas Poussin.....	61
Figura 12. Capriccio con Campidoglio (1742) – Bernardo Bellotto	65
Figura 13. Specchio Claude.....	66
Figura 14. Il pastore (1655-60). Claude Lorrain	67
Figura 15. Xilografia raffigurante un diorama (1822) - Louis Jacques Daguerre.....	74
Figura 16. Monaco in riva al mare (1808-10) - Caspar David Friedrich	76
Figura 17. Caratteri salienti del Modello Medico e del Modello Sociale.....	166
Figura 18. Schema sintetico del modello PPH	168
Figura 19. Tre modelli della disabilità: medico, sociale e geografico	171
Figura 20. La circolarità del vedere e dell'agire nel processo di costruzione del paesaggio	197
Figura 21. Tabella recante iniziale del nome, età, tipologia di disabilità visiva delle persone intervistate.....	201
Figura 22. Triangolo ontologico della Geografia.....	241
Figura 23. Schema di progressione del modello operativo	257
Figura 24. Esempio di esperienza propriocettiva e cinestesica per lo studio della "Nascita di Venere" di Sandro Botticelli.....	260
Figura 25. Esempio di esperienza propriocettiva e cinestesica per lo studio di uno dei Bronzi di Riace	261
Figura 26. Esperienza di lettura tattile diretta nell'abside della Basilica dei SS. Vitale e Agricola (Basilica di S. Stefano) – Bologna.....	262
Figura 27. Esperienza di lettura tattile diretta nella cripta di S. Giovanni Battista (Basilica di S. Stefano) – Bologna	262
Figura 28. Schema di lettura tattile bimanuale dinamica sul bassorilievo raffigurante la "Grande onda di Kanagawa" di Katsushika Hokusai	263
Figura 29. Schema di lettura tattile bimanuale statica per la comprensione dello scorcio prospettico sul bassorilievo raffigurante il "Cristo morto" di Andrea Mantegna.....	264
Figura 30. Fasi preparatorie per la modellazione del Kouros di Milo	264
Figura 31. Tre fasi progressive nella modellazione del Kouros di Milo	265
Figura 32. Studio preparatorio alla modellazione della “Grande Onda” di Hokusai ...	265
Figura 33. Tre fasi della riproduzione de "L'allegoria della prudenza" di Tiziano	266

Figura 34. Fase di rifinitura del bassorilievo raffigurante la “Nascita di Venere” di Sandro Botticelli	267
Figura 35. Disegno in rilievo raffigurante “Dinamismo di un cane al guinzaglio”, opera di Giacomo Balla	268
Figura 36. Mappa della Penisola Iberica (1878) – Francisco Just y Valenti	270
Figura 37. Plastico raffigurante la basilica della Sagrada Familia	272
Figura 38. Plastico raffigurante la Tour Eiffel	272
Figura 39. Plastico raffigurante il Colosseo	273
Figura 40. Plastico della città di Toledo	274
Figura 41. Plastico della città di Toledo	275
Figura 42. Plastico della città di Toledo	275
Figura 43. Plastico della città di Toledo (legenda)	276
Figura 44. Plastico della vista generale dell’Alhambra	277
Figura 45. Plastico della vista generale dell’Alhambra	278
Figura 46. Plastico dei Palazzi arabi dell'Alhambra	278
Figura 47. Plastico dei Palazzi arabi dell'Alhambra	279
Figura 48. Plastico del Patio dei leoni dell'Alhambra	279
Figura 49. Plastico del Patio dei leoni dell'Alhambra	280
Figura 50. Plastico dell'acquedotto romano di Segovia	281
Figura 51. Plastico dell'acquedotto romano di Segovia	281
Figura 52. . Plastico dell'acquedotto romano di Segovia	282
Figura 53. Plastico dell'acquedotto romano di Segovia (legenda)	282
Figura 54. Plastico dell'acquedotto romano di Segovia	283
Figura 55. Tabella che riassume le principali tecniche di mediazione studiate presso il Museo Tattile "Anteros"	285
Figura 56. Tabella che riassume i caratteri principali dei tre plastici studiati presso il Museo Tiflológico di Madrid	286
Figura 57. Area individuata per lo svolgimento delle attività didattiche	290
Figura 58. Tabella di previsione operativa costruita nel corso dei sopralluoghi nel Parco Lineal di Madrid Río	292
Figura 59. Tabella che riassume i caratteri e gli obiettivi delle otto fasi del progetto didattico	294
Figura 60. Percorso dalla residenza di Casa Fontane al Bar Sport	296
Figura 61. Lettura diretta per contatto	298
Figura 62. Lettura diretta per contatto	298
Figura 63. Lettura diretta senza contatto	299
Figura 64. Lettura diretta provocata	300
Figura 65. Fase di modellazione della mappa	301
Figura 66. Rappresentazione plastica dello stesso elemento (un ponte in legno) da parte di tre persone diverse	301
Figura 67. Tre elaborati plastici che rappresentano il percorso realizzato dalla residenza al Bar Sport di Barcis	302
Figura 68. Fase di condivisione. I partecipanti si guidano reciprocamente nella lettura delle mappe	302

Figura 69. Fase di condivisione. I partecipanti si guidano reciprocamente nella lettura delle mappe.....	303
Figura 70. Esperienza pratica per percepire la direzione e la forza della corrente	319
Figura 71. Esperienza pratica per percepire la direzione e la forza della corrente.....	320
Figura 72. Esercizio individuale di rappresentazione corporea del lago e dei due torrenti	321
Figura 73. Fase preparatoria di realizzazione del prototipo in creta	323
Figura 74. Fase preparatoria di realizzazione del prototipo in creta	324
Figura 75. Ultime fasi conclusive della realizzazione del prototipo in creta	324
Figura 76. Fase preparatoria per la realizzazione della matrice in gesso	325
Figura 77. Colaggio del gesso per la realizzazione della matrice	325
Figura 78. Matrice in gesso	326
Figura 79. Prototipo del plastico (esemplare di prova in gesso)	326
Figura 80. Lettura tattile del plastico in gomma	327
Figura 81. Lettura tattile del plastico in gomma	328
Figura 82. Plastico in gomma con integrazione in creta raffigurante il Monte Longa e il percorso dell'escursione.....	329
Figura 83. Lettura tattile del plastico in gomma con integrazione in creta	329
Figura 84. I partecipanti si guidano reciprocamente nella lettura tattile del plastico...	331
Figura 85. Esercizio di modellazione collaborativa del lago a partire dal plastico in gomma	332
Figura 86. Esercizio di modellazione collaborativa del lago a partire dal plastico in gomma	332
Figura 87. Esercizio di modellazione collaborativa del lago a partire dal plastico in gomma	333
Figura 88. I due elaborati plastici a confronto	333
Figura 89. Tre esempi di rappresentazione corporea individuale del lago.....	335
Figura 90. Due esempi di rappresentazione corporea del lago in coppia.....	337
Figura 91. Rappresentazione corporea del lago in gruppo	337
Figura 92. Una proposta di modello tiflodidattico per l'educazione al paesaggio	350
Figura 93. Prototipo per un disegno in rilievo raffigurante il lago di Barcis	355
Figura 94. Prototipo per un disegno in rilievo raffigurante la penisola iberica e il corso del fiume Tago.....	356
Figura 95. Esercizio sul gesto iconico svolto i partecipanti al Corso CSAS/4.....	358
Figura 96. Laboratorio di cartografia tattile svolto con una classe terza della Scuola Primaria "Don Bosco" di Vigodarzere (PD).....	360
Figura 97. Esercizio di lettura del paesaggio ad occhi chiusi	361

RIASSUNTO

La presente ricerca è il risultato di un progetto di studio condotto entro il Corso di Dottorato in “Studi Storici, Geografici e Antropologici” delle Università degli Studi di Padova, di Verona e Ca’ Foscari di Venezia, e – secondo un accordo di cotutela – entro il Corso di Dottorato in “Educación” dell’Universidad Autónoma de Madrid.

Il proposito da cui muove la ricerca è quello di fornire un contributo sul tema dell’educazione al paesaggio in presenza di disabilità visiva. Specifico oggetto di interesse, in questa sede, sono le implicazioni che possono emergere nella mediazione didattica dei caratteri visibili di un paesaggio.

Tali implicazioni sono state indagate sostanzialmente su due livelli. Ad un livello teorico, vale a dire sviluppando una riflessione su cosa significhi o abbia significato, nella tradizione storico-culturale occidentale, *vedere il paesaggio*. Ad un livello applicato, ovvero approfondendo alcuni dei principali metodi, strumenti e tecniche utili alla costruzione di un’immagine spaziale in caso di disabilità visiva.

L’approccio critico che anima questo progetto risiede nell’individuare i margini di intersezione tra questi due livelli, nella fattispecie provando a far dialogare la teoria geografica del paesaggio e la tiflodidattica, disciplina che si occupa dell’educazione delle persone con disabilità visiva. Il che significa, più concretamente, interrogarsi sugli strumenti concettuali che la storia del pensiero geografico può fornire alla pratica tiflodidattica e, viceversa, sugli elementi di riflessione che quest’ultima può suggerire per la formulazione di nuove considerazioni teoriche sul tema del paesaggio.

Pertanto, si può sostenere che la forma di questo dialogo presenta un duplice volto. Sul fronte della ricerca teorica, indagare la storia semantica e critica del concetto di paesaggio in una prospettiva tiflodidattica ha significato interrogarsi sulla natura del suo paradigma visivo. Ovvero, sul significato di quel modello secondo cui vedere il paesaggio vuol dire in primo luogo percepire e/o rappresentare una porzione di spazio a una distanza sufficiente a immaginarla come una visione d’insieme. Percepire e rappresentare, in altre parole, *una parte di territorio abbracciabile con lo sguardo*, espressione ricorrente nella definizione della parola paesaggio in alcuni dei principali dizionari della lingua italiana e a cui si ispira dichiaratamente il titolo di questa ricerca.

L'ipotesi interpretativa che ne è derivata suppone che, se è vero che la percezione oculare del paesaggio è completamente o parzialmente compromessa alla persona con disabilità visiva, questo non significa che le sia preclusa la facoltà di immaginare tale porzione di spazio come una visione d'insieme. Restando su un piano puramente speculativo, questo significa sostenere che la logica di funzionamento del paradigma visivo del paesaggio non si fonda realmente sull'esperienza visiva, ma sull'immaginazione spaziale: non, quindi, su un modo di vedere lo spazio, ma innanzitutto su un modo di immaginarlo sinteticamente, come un corpo unico, a prescindere dai canali sensoriali impiegati o di cui si dispone.

Muovendo da queste premesse, la riflessione teorica si è lasciata ispirare sul fronte della ricerca didattica applicata, quello che può essere definito il secondo volto del progetto. Questo fronte è stato indagato attraverso l'approfondimento di alcuni metodi, strumenti e tecniche tiflodidattiche utili che stimolino l'immaginazione spaziale della persona non vedente o ipovedente e, più precisamente, la costruzione di una visione spaziale d'insieme. Tale approfondimento è stato principalmente condotto sia attraverso lo studio della letteratura tiflogica e grazie ad esperienze dirette di lavoro sul campo, svolte tra Italia e Spagna. Queste esperienze dirette sono consistite, rispettivamente, nell'approfondimento delle tecniche e degli strumenti di mediazione tiflodidattica e nella realizzazione di alcune interviste e attività laboratoriali rivolte a persone non vedenti e ipovedenti. Più precisamente, l'approfondimento delle tecniche e degli strumenti è stato possibile soprattutto grazie alla collaborazione con due istituzioni museali operanti in ambito tiflogico: il Museo Tattile "Anteros" dell'Istituto dei Ciechi "F. Cavazza" di Bologna e il Museo Tiflológico della ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles) di Madrid. Per quanto riguarda la realizzazione delle interviste e delle attività laboratoriali, invece, queste sono state condotte nell'arco del triennio presso un campo estivo per persone con disabilità visiva, organizzato sul lago di Barcis (PN) da alcuni tiflopedagogisti membri dell'ANIOMAP (Associazione Nazionale Istruttori di Orientamento Mobilità e Autonomia Personale). Grazie a queste esperienze di osservazione diretta, è maturata l'idea di considerare il paesaggio stesso come un mediatore tiflodidattico, un ambiente fisico che può produrre criticità per la mobilità e l'orientamento, ma anche uno strumento per riflettere su di esse e, eventualmente, superarle.

Mutuando per un attimo la terminologia dell'International Classification of Functioning, Disability and Health (WHO, 2001), il paesaggio è stato interpretato come un insieme complesso e dinamico di “barriere”. Barriere su cui inizialmente inciampare o scontrarsi, per poi trasformarle in elementi utili o interessanti, magari in punti di riferimento per non perdersi: in “facilitatori” per il “funzionamento” dell'individuo.

Seguendo questo approccio, la costruzione di una visione d'insieme è diventata il pretesto didattico per interrogare il paesaggio su diverse scale e prospettive critiche, partendo dalle barriere materiali percepite in escursione, per poi esplorare quelle cognitive che emergono quando si prova a rappresentare uno spazio.

Alla luce di queste esperienze, il dialogo ideale tra la teoria del paesaggio e la tiflodidattica è andato raffinandosi, giungendo a elaborare una proposta di modello operativo tiflodidattico applicabile nell'ambito dell'educazione al paesaggio. La peculiarità di questo modello risiede nell'essere strutturato in tre momenti di apprendimento, ispirati ad altrettanti grandi nodi teorici della storia del pensiero geografico moderno e contemporaneo: la pratica, la rappresentazione e la descrizione del paesaggio.

Stando all'attuale stato di avanzamento della ricerca, tale modello deve essere considerato in primo luogo come un esperimento che prova a lasciar convivere tre differenti approcci teorici propri della riflessione geografica entro un'unica progressione didattica, al fine di dimostrarne i margini di complementarità concettuale ed epistemologica. Su un piano applicativo, invece – pur avendone saggiato le potenzialità e avendo raccolto alcuni primi riscontri positivi – ad oggi tale modello non può essere inteso né come il risultato di una sperimentazione educativa e né tantomeno come una proposta metodologica di cui sia stata convalidata l'efficacia. Da parte di chi scrive, tuttavia, resta la convinzione che questa articolazione in tre fasi (ridenominate *praticare*, *immaginare* e *condividere* il paesaggio), al pari delle tante testimonianze raccolte e delle soluzioni tecniche e strumentali elaborate lungo questo percorso, possano costituire una concreta base di partenza per trasformare un esperimento teorico in una risorsa educativa inclusiva. Il che significa, coerentemente con la logica circolare di questo dialogo tra teoria e pratica, magari ispirare anche nuove e più approfondite riflessioni critiche sul tema del paesaggio.

Per quanto riguarda la struttura della tesi, questa presenta una prima parte dedicata alla riflessione storico-critica sul paradigma visivo del paesaggio e una seconda parte dedicata alle osservazioni teorico-pratiche sul tema della mediazione tifoldidattica.

La prima parte della tesi (intitolata “Paesaggio e abilità visiva”) è articolata in due capitoli e ripercorre la storia del paesaggio come concetto visivo, rispettivamente in ambito storico-artistico e teorico-geografico.

All'interno del primo capitolo sono state introdotte le premesse storiche, le implicazioni politiche, le ipotesi etimologiche e l'evoluzione concettuale del “paesaggio” come rappresentazione visiva, attraverso un costante riferimento alla storia della pittura europea (sec. XIV-XIX). Il principale aspetto critico che emerge da questo primo approfondimento si riferisce al fatto che, per circa cinque secoli, la parola “paesaggio” non ha goduto di una definizione semantica stabile, risultando spesso intercambiabile se non equivalente ad altri termini propri del lessico pittorico (es. *lontano*, *prospettiva*, *veduta*, *paese* e *panorama*). Riflettendo su queste relazioni sinonimiche a partire dalle fonti della trattatistica d'arte, è stato possibile notare che il significato ricorrente della parola “paesaggio” è quello di una rappresentazione della profondità spaziale applicata ad ambienti aperti e di grandi dimensioni. Un significato, quindi, decisamente affine al già citato tema del paesaggio come parte di territorio che viene abbracciata dallo sguardo. Il secondo capitolo ripercorre il processo di acquisizione, rielaborazione e successiva crisi del paradigma visivo del paesaggio all'interno del pensiero geografico moderno e contemporaneo (sec. XIX-XXI). Operando una selezione di testi e autori di area europea e nordamericana, è stato tracciato un percorso diacronico che muove idealmente dal pensiero di Alexander Von Humboldt e giunge alla Convenzione Europea del Paesaggio. Più precisamente, l'*excursus* raccoglie differenti interpretazioni del concetto di paesaggio nella tradizione geografica tedesca, francese, italiana e di ambito anglosassone (statunitense, canadese e inglese). Il principale aspetto che emerge da questo secondo approfondimento si riferisce alla ricorrenza di un'idea di paesaggio intesa come visione d'insieme conservatasi esplicitamente (talvolta anche recuperando il tema retorico dello “sguardo che abbraccia”) nel dibattito geografico almeno fino agli anni '70 del secolo scorso e, in forma implicita, nelle successive teorie d'ispirazione fenomenologica e nella già citata Convenzione Europea.

Alla luce di questa prima parte di percorso, si delinea quindi una (pur parziale e selezionata) parabola semantica del concetto di paesaggio, reinterpretato come un grande modello epistemologico che è certamente visivo ma che anche contraddice il funzionamento della fisiologia oculare umana. Vale a dire, come un modello epistemologico secondo cui per vedere meglio e quindi per avere un'idea più chiara delle cose, l'uomo deve paradossalmente allontanarsi da esse, compensando la distanza fisica con l'*abilità visiva* della sua immaginazione. Il che significa, più precisamente, un modello epistemologico che può passare da ma non si fonda sulla sensorialità oculare, basandosi piuttosto su un processo di astrazione mentale che, almeno in linea teorica, può essere accessibile ed esperibile anche da chi non dispone (totalmente o parzialmente) della vista.

La seconda parte della tesi (intitolata "Paesaggio e disabilità visiva") si compone di due capitoli che introducono, a livello teorico e applicato, una prospettiva di carattere tiflodidattico.

Il terzo capitolo assume una funzione di raccordo, accompagnando idealmente la riflessione geografica sul paesaggio dapprima verso il tema della disabilità e poi, più specificamente, della cecità e dell'ipovisione. Per questa ragione, il capitolo si apre con un inquadramento generale relativo alla storia e ad alcuni dei principali orientamenti teorici delle cosiddette *Geographies of Disability*. Segue una sezione, decisiva per la definizione del posizionamento critico della ricerca, in cui viene approfondita la relazione tra disabilità e paesaggio, proponendo una lettura parallela tra il testo della Convenzione Europea e quello dell'International Classification of Functioning, Disability and Health. Muovendo da queste premesse, l'argomentazione prosegue introducendo il tema del valore educativo del paesaggio in caso di disabilità visiva. Raccogliendo suggestioni e riferimenti teorici e metodologici dalla letteratura tiflologica e pedagogica, è stata elaborata l'ipotesi per cui il "paradigma visivo del paesaggio" può costituire uno strumento di mediazione didattica utile a raffinare l'immaginazione spaziale nella persona con disabilità visiva. Alla formulazione di questa ipotesi, segue la presentazione del contesto in cui è stata svolta la ricerca empirica nel corso del triennio (il già citato campo estivo per persone con disabilità visiva, organizzato sul lago di Barcis), dove sono state realizzate delle interviste preliminari semistrutturate sul tema del paesaggio e alcuni laboratori didattici (questi ultimi descritti nel quarto capitolo). Al metodo di costruzione

di tali interviste, alla presentazione delle risposte e ad un commento conclusivo è dedicata la seconda parte del capitolo. A questo proposito, va detto che uno dei principali aspetti che emergono da questo capitolo riguarda proprio le risposte degli intervistati, molti dei quali, chiamati a dare una propria definizione di paesaggio, si sono espressi facendo riferimento ad una connotazione visiva e/o ad un'idea di visione spaziale d'insieme. Sulla base di queste testimonianze dirette, dunque, ci si è iniziati ad interrogare più concretamente sui metodi, gli strumenti e le tecniche di mediazione tiflodidattica utili alla costruzione di una visione spaziale d'insieme in presenza di disabilità visiva.

Esattamente a questo interrogativo, il quarto ed ultimo capitolo intende fornire un'ipotesi di risposta che muove da alcune esperienze di approfondimento tecnico e di attività didattica e verte alla costruzione di un modello operativo per l'educazione al paesaggio in presenza di disabilità visiva.

Il capitolo si apre con una breve riflessione in cui si introducono le ragioni per cui si ritiene teoricamente opportuno che tale modello contempli il concetto di paesaggio su tre distinti livelli interpretativi. Più precisamente, su tre livelli di lettura del paesaggio attinti idealmente dalla storia del pensiero geografico e che vengono declinati in altrettante fasi di apprendimento: provare a praticare il paesaggio attraverso l'esperienza corporea; provare a immaginarlo soggettivamente attraverso una rappresentazione mentale; provare a comunicare tale rappresentazione esplorando forme di descrizione condivisibile con gli altri.

Al tema dell'esperienza corporea del paesaggio è dedicato il paragrafo successivo, in cui approfondiscono alcune implicazioni circa il rapporto, in caso di disabilità visiva, tra la percezione aptica e la costruzione di un'immagine mentale riferita ad uno spazio di grandi dimensioni. Nei paragrafi successivi, invece, vengono approfonditi alcuni strumenti e tecniche di rappresentazione spaziale in ambito tiflodidattico, appresi grazie alla collaborazione con i citati musei di Bologna e di Madrid. Sulla scorta di queste informazioni raccolte tra la letteratura tiflologica e le occasioni di approfondimento entro contesti specializzati, segue la narrazione delle attività di educazione al paesaggio rivolte a persone con disabilità visiva che sono state progettate e/o realizzate tra l'Italia e la Spagna negli ultimi due anni di ricerca. A chiusura del capitolo, dopo aver esposto le impressioni personali e i *feedback* dei partecipanti alle attività, è stato quindi delineato un esempio di schema operativo corredato di soluzioni tecniche e strumentali per ciascuna

delle fasi e che può costituire un modello provvisorio da cui ripartire in previsione di una vera e propria sperimentazione educativa.

Chiude il testo una sezione dedicata alle considerazioni conclusive alla luce del percorso svolto e delle prospettive di ricerca, rispettivamente applicata e teorica. Più precisamente, sul piano applicato, sono stati indicati alcuni campi d'azione tecnico-strumentali e operativi su cui si ritiene opportuno che la ricerca inizi a interrogarsi. Sul piano teorico, invece, è stata articolata una riflessione finale che chiarisce le ragioni per cui interpretare il paesaggio come un insieme di barriere – letteralmente, una “barriera paesaggistica” – può costituire uno stimolo per nuove riletture critiche sulla storia del pensiero geografico.

Parole chiave: paesaggio; disabilità visiva; educazione geografica; tiflodidattica.

RESUMEN

La investigación es el resultado de un proyecto llevado a cabo en el Curso de Doctorado en “Estudios Históricos, Geográficos y Antropológicos” de las Universidades de los Estudios de Padua, de Verona y de Ca’ Foscari de Venecia y en acuerdo de cotutela con el Doctorado en “Educación” de la Universidad Autónoma de Madrid.

El propósito de la investigación contribuir a la educación del paisaje en situación de discapacidad visual. En este contexto, el objetivo específico se refiere a las implicaciones educativas que surgen sobre la mediación didáctica en cuanto a los caracteres visibles del paisaje. Dichas implicaciones han sido enfocadas básicamente según dos niveles de investigación. Desde un nivel teórico se trata de desarrollar una reflexión sobre lo que significa o ha significado “ver el paisaje” en la tradición histórico cultural occidental. Desde un nivel aplicado consiste en profundizar sobre algunos de los principales métodos, recursos y técnicas útiles para la construcción de una imagen espacial en el caso de la discapacidad visual.

El acercamiento crítico adoptado consiste en la individuación de los márgenes de intersección entre los mencionados niveles. Así, se intenta dejar dialogar la teoría geográfica del paisaje y la tiflodidáctica, disciplina que se ocupa de la educación de las personas con discapacidad visual. Más concretamente, por una parte, esto significa buscar los recursos conceptuales que la historia del pensamiento geográfico puede ofrecer a la práctica tiflodidáctica. Por otra parte, se trata de identificar los elementos de reflexión que pudieran sugerir para la formulación de nuevas consideraciones teóricas sobre el paisaje. Por lo tanto, se puede afirmar que este diálogo presenta una doble faceta. Desde la investigación teórica, se trata de profundizar la historia semántica y crítica del concepto de paisaje bajo una perspectiva tiflodidáctica que ha significado cuestionar la esencia de su paradigma visual. Esto es, replantear el significado de ese modelo según el cual “ver el paisaje” quiere decir, en primer lugar, percibir o representar una porción de espacio a una distancia suficientemente lejana para imaginarla como una visión de conjunto. Percibir y representar, en otras palabras, una parte de territorio “abarcable” con la mirada, expresión que a menudo se refleja en la definición de la palabra “paisaje” en algunos de los principales diccionarios del idioma italiano y a la cual, explícitamente, se inspira el título de esta investigación.

La hipótesis interpretativa que ha surgido supone que, si es verdadero que la percepción ocular del paisaje es completamente o parcialmente perjudicada para la persona con discapacidad visual, dicha condición de discapacidad no obstaculiza la facultad de imaginar una porción de espacio como una visión de conjunto. Conservando un acercamiento puramente especulativo, esto significa declarar que la lógica de funcionamiento del paradigma visual del paisaje no se fundamenta realmente en la experiencia visual, sino en la imaginación espacial. Más claramente, no se trata tanto de ver como de imaginar el espacio como un cuerpo único, prescindiendo de los canales sensoriales empleados o de los cuales se dispone.

Empezando por estas premisas, la reflexión teórica se ha dejado inspirar por la investigación didáctica aplicada, expresada en la segunda parte de esta investigación. Este aspecto se ha profundizado a través de algunos métodos, recursos y técnicas tiflodidácticas útiles para estimular la imaginación espacial. Y, sobre todo, se trata de construir una visión espacial de conjunto por parte de la persona invidente o con baja visión. Este enfoque ha sido realizado principalmente a través del estudio de la literatura tiflológica y a través del trabajo de campo, desarrolladas entre Italia y España. Estas experiencias directas han consistido respectivamente en la profundización de las técnicas y de los recursos de mediación tiflodidáctica y en la realización de algunas entrevistas y de actividades educativas dedicadas a personas invidentes y con baja visión.

La profundización de las técnicas y de los recursos ha sido posible a la colaboración de dos museos que operan en el ámbito tiflológico: el Museo Táctil “Anteros” del Instituto de los Ciegos “F. Cavazza” de Bolonia y el Museo Tiflológico de la ONCE de Madrid. En lo referente a la realización de las entrevistas y de las actividades didácticas, estas han sido realizadas a lo largo del trienio en un campamento de verano para personas con discapacidad visual, organizado cerca del lago de Barcis (PN), por algunos tiflopedagogos socios del ANIOMAP (Asociación Nacional Instructores de Orientación, Movilidad y Autonomía Personal) de Italia. En virtud de estas experiencias de observación directa ha surgido la idea de considerar el paisaje mismo como un mediador tiflodidáctico. Esto es, un ambiente físico puede generar dificultades para la movilidad y la orientación individual, pero también un recurso para reflexionar sobre ellas y, posiblemente, superarlas.

A partir de la terminología de la Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud (OMS, 2001), en esta investigación, el concepto de “paisaje” se ha considerado como un conjunto complejo y dinámico de “barreras”. Barreras con las cuales inicialmente ha sido necesario chocar, para luego transformarlas en elementos útiles o interesantes para reconocer el entorno: es decir, en “facilitadores” para el “funcionamiento” del individuo.

A través de esta aproximación, la construcción de una visión de conjunto se ha convertido en un pretexto didáctico para investigar el paisaje bajo diferentes escalas y perspectivas. Se empieza por las barreras materiales percibidas a lo largo de los itinerarios y, posteriormente, se exploran aquellas barreras cognitivas que surgen cuando se trata de representar un espacio.

Gracias a estas experiencias concretas, el diálogo ideal entre la teoría del paisaje y la tiflodidáctica ha ido refinándose, permitiendo articular un ejemplo de modelo operativo tiflodidáctico aplicable en el ámbito de la educación sobre el paisaje. La peculiaridad de dicho modelo consiste en mostrarse estructurado en tres momentos de aprendizaje, inspirados en otros tantos núcleos teóricos de la historia del pensamiento geográfico moderno y contemporáneo: la práctica, la representación y la descripción del paisaje.

Dicho modelo tiene que ser interpretado básicamente como un experimento que intenta dejar convivir tres diferentes líneas teóricas de la reflexión geográfica en una única progresión didáctica, con el fin de demostrar los márgenes de complementariedad conceptual y epistemológica. Desde el nivel aplicado, a pesar de haber observado su potencial y haber recogido las primeras opiniones positivas, dicho modelo no puede ser considerado como el resultado de una experimentación didáctica; menos aún, como una propuesta metodológica cuya eficacia haya sido validada científicamente.

Sin embargo, se puede afirmar que el reparto en tres fases, denominadas: practicar, imaginar y compartir el paisaje. Así como las muchas respuestas recogidas o las soluciones técnicas e instrumentales adoptadas a lo largo del recorrido de investigación, representan un punto de partida para transformar un experimento teórico en un recurso didáctico inclusivo. Mejor dicho, de manera conforme a la lógica circular de este diálogo entre teoría y práctica, posiblemente, se quiera inspirar reflexiones nuevas y mejor enfocadas sobre el paisaje.

La tesis presenta una primera parte dedicada a la reflexión histórica y crítica sobre el paradigma visual del paisaje y una segunda parte dedicada a las observaciones teóricas y prácticas sobre el tema de la mediación tiflodidáctica. A su vez, la primera parte de la tesis titulada “Paisaje y capacidad visual” está articulada en dos capítulos y recorre la historia del paisaje como concepto visual, respectivamente en el ámbito de la historia del arte y de la teoría geográfica. El primer capítulo ha sido introducidas las premisas históricas, las implicaciones políticas, las hipótesis etimológicas y la evolución conceptual del “paisaje” como representación visual, a través de una referencia constante a la historia de la pintura europea (siglos XIV-XIX). El principal aspecto crítico que surge por este primer enfoque se refiere al hecho de que, durante casi cinco siglos, la palabra “paisaje” no ha guardado una definición semántica estable, a menudo resultando intercambiable o incluso equivalente a otros términos propios del léxico pictórico (ej. *lontano*, *prospettiva*, *veduta*, *paese* y *panorama*). En la reflexión sobre estas relaciones de sinonimia se muestran en los mayores tratados de arte coevos, con el significado recurrente de representación de la profundidad espacial aplicada a ambientes abiertos y de grandes dimensiones. Un significado, entonces, decididamente cercano al mencionado tema del paisaje como parte de territorio que se puede abarcar con la mirada.

El segundo capítulo sigue el recorrido del paradigma visual del paisaje, desde su difusión y asentamiento hasta su crisis en el pensamiento geográfico moderno y contemporáneo (siglos XIX-XXI). Se ha realizado una selección de textos y de referencias europeas y norteamericanas. Se ha trazado un recorrido diacrónico que proviene, idealmente, desde el pensamiento de Alexander Von Humboldt y llega al Convenio Europeo del Paisaje. Más precisamente, el excursus recoge diferentes interpretaciones del concepto de paisaje en la tradición alemana, francesa, italiana y anglosajona (estadounidense, canadiense e inglés). El aspecto principal que surge de este segundo enfoque se refiere a la repetición de una idea de paisaje entendida como visión de conjunto conservada explícitamente. En algunos casos, incluso recuperando la retórica sobre la “mirada que abarca” en el debate geográfico por lo menos hasta los años ’70 del siglo pasado y, de manera implícita, en las siguientes teorías de inspiración fenomenológica y en el mencionado Convenio Europeo. En el marco de esta primera parte del recorrido, ha sido delineada una (parcial y seleccionada) parábola semántica del concepto de paisaje, reinterpretado como un modelo epistemológico que, al mismo tiempo, es visual y contradice el funcionamiento de la

fisiología ocular humana. Según este modelo, para ver mejor y entonces alcanzar una idea más clara de las cosas, paradójicamente el hombre tiene que alejarse de ellas, compensando la distancia física con la capacidad visual de su imaginación. Un modelo epistemológico que atraviesa la sensorialidad ocular pero sin fundarse en ella, basándose de hecho en un proceso de abstracción mental que – por lo menos de forma teórica – puede ser técnicamente accesible y experimentable también por quien no dispone (total o parcialmente) del sentido de la vista.

La segunda parte de la tesis, titulada “Paisaje y discapacidad”, se compone de dos capítulos que introducen, bajo un nivel teórico y aplicado, una perspectiva de carácter tiflodidáctico. En esta parte, el tercer capítulo asume una función de enlace, acompañando la reflexión geográfica sobre el paisaje hacia el tema de la discapacidad y, posteriormente, la ceguera y la baja visión. Por esta razón, el capítulo se abre con un marco general de la historia y de algunas de las principales orientaciones teóricas de las *Geographies of Disability*. A continuación, aparece la definición del posicionamiento crítico de la investigación, donde viene definida la relación entre discapacidad y paisaje proponiendo una lectura paralela entre el texto del Convenio Europeo y el de la Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud.

La argumentación sigue desarrollando el valor educativo del paisaje ante la discapacidad visual. A partir de referencias teóricas y metodológicas de la literatura pedagógica y tiflodidáctica, se ha elaborado la hipótesis por la cual el “paradigma visual del paisaje” puede representar un recurso de mediación didáctica útil para refinar la imaginación espacial de la persona con discapacidad visual. A la formulación de dicha hipótesis, sigue la presentación del contexto en el que ha sido desarrollada la investigación empírica a lo largo del trienio. Especialmente, en el mencionado campamento de verano para personas con discapacidad visual de Barcis. Allí se han llevado a cabo entrevistas preliminares semi-estructuradas sobre el paisaje y también se realizaron talleres didácticos. Estos talleres son descritos en el cuarto capítulo. Al método de construcción de dichas entrevistas, a la presentación de las respuestas y a un comentario conclusivo es dedicada la segunda parte de este tercer capítulo.

A propósito de este último tema, uno de los aspectos principales que surgen en este capítulo se refiere justo a las respuestas de los entrevistados. Algunos de ellos ofrecieron una definición sobre “paisaje”, donde se hacía una referencia explícita a una connotación

visual y/o a una idea de visión espacial de conjunto. En base a estas respuestas directas, la investigación se hubiera podido enfocar más concretamente los métodos, los recursos y las técnicas de mediación tiflodidáctica útiles para la construcción de una visión espacial de conjunto en el caso de discapacidad visual.

En el cuarto capítulo se propone una hipótesis de respuesta construida en virtud de algunas experiencias de profundización técnica y didáctica llevadas a cabo. Así, se presenta un modelo operativo para la educación al paisaje ante la discapacidad visual. El capítulo se abre con una breve reflexión donde se explican las razones teóricas por las cuales dicho modelo ha sido articulado en tres diferentes niveles interpretativos. Más claramente, dichos tres niveles de interpretación del paisaje provienen de la historia del pensamiento geográfico y han sido readaptados en otras tantas fases de aprendizaje. Estas son: tratar de practicar el paisaje a través de la experiencia corpórea; tratar de imaginarlo de manera subjetiva a través de una representación mental; tratar de comunicar dicha representación explorando formas de descripción compatible con los demás.

A continuación se trata la experiencia corpórea del paisaje, profundizando algunas implicaciones propias de la relación, en el caso de la discapacidad visual, entre la percepción háptica y la construcción de una imagen mental de un espacio de grandes dimensiones. A partir de aquí se ha profundizado sobre algunos recursos y técnicas de representación espacial propias del área tiflodidáctica, adquiridas mediante la colaboración con los museos de Bolonia y de Madrid.

En virtud de estas informaciones recogidas de la literatura tiflológica y las investigaciones realizadas en contextos institucionales especializados, sigue la narración de las actividades de educación al paisaje dedicadas a personas con discapacidad visual, diseñadas y/o realizadas entre Italia y España en los dos últimos años de investigación. Después de haber presentado las impresiones personales y los *feedback* de los participantes en las actividades, en la última sección del capítulo ha sido delineado un ejemplo de esquema operativo que describe una posible jerarquía de las diferentes opciones por cada fase didáctica y que puede representar un modelo provisional útil en previsión de una verdadera experimentación educativa.

La tesis termina con las consideraciones finales en virtud del recorrido llevado a cabo y de las perspectivas de investigación, respectivamente aplicada y teórica. Más precisamente, bajo el nivel aplicado, han sido indicados algunos campos de acción

técnicos, instrumentales y operativos sobre los cuales es oportuno que la investigación siga avanzando en el futuro. Bajo el nivel teórico, ha sido presentada una reflexión final que aclara las razones por las cuales interpretar el paisaje como un conjunto de barreras – literalmente, una “barrera paisajística” – puede representar un estímulo o para nuevas observaciones críticas sobre la historia del pensamiento geográfico.

Palabras clave: paisaje; discapacidad visual; educación geográfica; tiflodidáctica.

INTRODUZIONE

Il percorso di ricerca che ci si appresta a raccontare può essere considerato come un esperimento di dialogo tra la teoria del paesaggio e la tiflodidattica, disciplina che si occupa degli aspetti educativi correlati alla disabilità visiva.

Questo esperimento di dialogo, tuttavia, può più semplicemente essere inteso come una variazione sul tema del rapporto tra il senso della vista e quello del tatto. Vale a dire, tra il senso che maggiormente governa la percezione della lontananza e quello a cui invece è demandata la percezione della prossimità. Il primo, in quanto carattere dirimente nella connotazione semantica del paesaggio, mentre il secondo come risorsa imprescindibile nella vita e quindi anche nell'educazione della persona non vedente o ipovedente.

Le premesse di questo percorso sono maturate circa dieci anni fa, quando chi scrive ha iniziato ad approfondire e a interrogarsi sulla relazione teorica tra questi due sensi. Dapprima, sotto la lente della filosofia estetica e, successivamente, attraverso quella della teoria geografica del paesaggio.

Nel corso dei primi anni dedicati a questo argomento, è andata rafforzandosi la necessità di esplorarlo oltre la sua cornice teorica, alla ricerca di riscontri ma soprattutto di nuove domande che partissero dal lavoro empirico. È dunque in virtù di questa necessità, ma anche grazie ad una serie di felici e casuali circostanze, che il lavoro empirico ha assunto la forma della ricerca educativa applicata. Una ricerca, più precisamente, condotta sul fronte della tiflodidattica, come operatore museale presso l'Istituto dei Ciechi "Francesco Cavazza" di Bologna, e su quello dell'educazione al paesaggio nelle più recenti esperienze di studio presso l'Ateneo padovano.

Sotto questo aspetto, dunque, il dialogo che anima questa ricerca vuole essere senza dubbio un'occasione di incontro ideale tra due campi disciplinari, ma anche un tentativo personale di far convergere i due percorsi che quotidianamente tracciano la vita accademica e lavorativa del sottoscritto.

In questa ricerca, il punto di saldatura tra i due percorsi muove da una semplice domanda sorta in un momento precedente all'avvio del dottorato, durante una vacanza con un amico non vedente:

Come descrivere il paesaggio che sto vedendo a una persona con disabilità visiva?

Una domanda estemporanea, dunque, che nasce da una circostanza reale, privata e formalmente fuori da qualsiasi proposito di studio. Riformulata oggi e in questa sede, però, si ritiene che tale domanda possa non solo indicare una direzione di ricerca, ma anche essere sciolta in ulteriori due quesiti di interesse generale:

Che cosa significa vedere un paesaggio per una persona vedente?

Che cosa significa descriverlo a una persona con disabilità visiva?

La struttura di questo lavoro prova quindi a restituire l'ordine logico di questi due temi, articolando la trattazione in altrettante parti, separate nel testo ma – come si avrà modo di notare – in costante e reciproca osmosi.

Più precisamente, nella prima parte della tesi viene presentata una riflessione teorica sulla relazione tra paesaggio e visione, che raccoglie suggestioni, fonti e strumenti concettuali dalla storia dell'arte e del pensiero geografico. Questa riflessione, tuttavia, non intende essere una ricostruzione storica o una rassegna esaustiva sul tema, ma piuttosto un lavoro di rilettura critica circa i paradigmi che, nella cultura occidentale, tradizionalmente associano il paesaggio alla percezione oculare. Obiettivo specifico di questa riflessione sarà l'interrogarsi sulle origini e sul significato di tale associazione, sulle molteplici forme che questa ha assunto nel dibattito teorico sul tema, per provare a capire se davvero la visione del paesaggio sia o meno una prerogativa di chi dispone della vista. L'esito di questa prima parte della ricerca, lo si può anticipare, risiederà in un semplice dubbio, forse provocatorio ma comunque teoricamente percorribile: “vedere il paesaggio” è molto probabilmente un grande equivoco linguistico. Un equivoco che, a giudizio di chi scrive, deriva dal fare confusione tra l'esperienza oculare e quella visiva, ovvero tra la percezione dello spazio e la sua immaginazione. È infatti proprio su quest'ultima, come si proverà a sostenere, che sembra fondarsi il paradigma visivo del paesaggio, ovvero quel modello epistemologico secondo cui “vedere il paesaggio” significa innanzitutto immaginare un'estesa porzione di spazio come se fosse un corpo unico, come una visione d'insieme. O, meglio ancora, come “una parte di territorio abbracciabile con lo sguardo”, come tutt'oggi riferiscono alcuni dei principali dizionari della lingua italiana alla definizione della voce “paesaggio”. Sarà proprio sfibrando il tessuto metaforico di questa espressione – dove il senso tattile della prossimità convive quello visivo della lontananza – che, nella prima parte della ricerca si è provato non solo a interrogare teoricamente il concetto di

paesaggio, ma anche a porre le premesse per mettere concretamente alla prova le sue figure retoriche.

Per questa ragione, nella seconda parte della ricerca ci si lascerà idealmente alle spalle la rassicurante solitudine della teoria, provando a interrogare la viva voce di coloro i quali quotidianamente costruiscono la propria visione spaziale a partire dalla percezione tattile, diretta o pregressa che sia. Vale a dire, la voce di quelle persone non vedenti e ipovedenti che ogni giorno toccano materialmente e “abbracciano” mentalmente una più o meno grande parte del territorio in cui si muovono.

Su questi presupposti, ci si è mossi alla ricerca di opinioni e testimonianze, di nuovi approfondimenti letterari e del confronto diretto con professionisti di ambito tiflogico, di occasioni concrete in cui osservare, ascoltare ma anche cimentarsi nel descrivere quel “paesaggio che sto vedendo a una persona con disabilità visiva” (citando testualmente la domanda da cui nasce questo progetto).

Provare a comunicare i caratteri visibili del paesaggio a delle persone con disabilità visiva ha significato approfondire e sperimentare alcuni metodi, tecniche e strumenti di mediazione propri della tiflodidattica, progettare e realizzare delle piccole ma – ai fini della ricerca – preziose attività laboratoriali entro dei campi estivi rivolti a persone non vedenti e ipovedenti. Tuttavia, queste esperienze sul campo hanno significato anche molto altro, qualcosa in cui la dimensione applicata e quella teorica hanno finito per sovrapporsi, confondersi e forse davvero dialogare. Hanno significato, ad esempio, riflettere sulla funzione del paesaggio come ambiente e strumento didattico per l'apprendimento di concetti spaziali e per lo sviluppo delle competenze di orientamento e mobilità autonoma. Hanno significato, ancora, provare a costruire una bozza di modello operativo in cui la teoria geografica del paesaggio sembra poter interagire con la tiflodidattica. Hanno significato descrivere il paesaggio ma, innanzitutto, reciprocamente praticarlo, immaginarlo e dividerlo, con il corpo, con la creta e con le parole. Hanno significato, insomma, rileggere il paesaggio come un serbatoio di barriere linguistiche, fisiche e cognitive: non più solo per comunicare qualcosa a qualcuno, ma per costruire e decostruire insieme una visione d'insieme. Tutti significati, questi, che ci si augura possano porre le basi per nuove e future riflessioni teoriche e quindi ancora nuove e future ricerche applicate, ma anche – molto più semplicemente – per non farsi cogliere impreparati nella prossima e desideratissima vacanza.

PARTE 1

INQUADRAMENTO TEORICO: PAESAGGIO E ABILITÀ VISIVA

1. Il paesaggio come visione d'insieme: fonti storiche e artistiche (sec. XIV-XIX)

In alcuni dei maggiori vocabolari della lingua italiana, la parola “paesaggio” viene qualificata come una parte di territorio che si può *abbracciare con lo sguardo*.¹

Non sono note le ragioni per cui tale espressione venga associata al concetto di paesaggio e ricorra così spesso nelle definizioni del termine. Quel che è noto, però, è che una delle più antiche e celebri attestazioni di tale espressione risalgono ad Aristotele e, precisamente, al libro VII della *Politica* (Corti, 2014, pp. 49-60).

La *polis*, sostiene Aristotele, deve essere abbracciabile con un solo sguardo (*eusynoptos*), ovvero per mezzo di una vista che si muova in profondità (*theorein*) e ricomprenda i particolari in un'unità superiore. Nello sguardo di Aristotele sulla città, è la scala empirica del visibile a determinare le dimensioni (*megathos*) dell'agglomerato urbano e quindi il numero di suoi abitanti (*plethos ton enoikounton*), ai quali viene così assicurato il diritto di accesso alla partecipazione civile e alla “comunicazione verbale diretta” (Longo, 1981, p. 113). Le premure di Aristotele, tuttavia, non riguardano solo la garanzia di funzionamento delle istituzioni democratiche, ma anche – più pragmaticamente – l'incolumità fisica della *polis*. Poter abbracciarla facilmente con un solo sguardo significa infatti poterla anche e altrettanto facilmente difendere (*euboetheton*). È esattamente per questa ragione, d'altronde, che il filosofo chiarisce che è preferibile che la città sorga arroccata sull'*horos*, termine che in greco antico indica al contempo la montagna e il limite.

Il tema dell'*eusynoptos* ricorre anche in altre sedi dell'opera aristotelica – rispettivamente nella *Poetica* e nella *Retorica* – inteso come principio proporzionale e simmetrico applicabile alla costruzione ordinata (*taxis*) della trama (*mythos*) di una tragedia o dell'articolazione di un discorso. Il dato di interesse, qui, è che – proprio come per la *polis* – anche la proporzione tra le parti della narrazione teatrale o dell'argomentazione verbale non è autoreferenziale, ma deve essere sempre commisurata alle facoltà e quindi ai limiti

¹ Tra le definizioni reperite, si segnalano in particolare quelle del *Vocabolario della Lingua italiana Treccani*: “Veduta, panorama; parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato; del *Nuovo Zingarelli – Vocabolario della Lingua italiana Zanichelli*: “parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo”; del *Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*: “aspetto di un luogo, di un territorio quale appare quando lo si abbraccia con lo sguardo”.

di un fruitore reale. Sarà proprio questo equilibrio proporzionale tra gli elementi a garantire a tale fruitore la possibilità concreta di memorizzare (*eumnemoneuthos*), quindi di comprendere facilmente (*eumathes*) e, in definitiva, di goderne (*hedeia*) sul piano estetico. In altre parole, nel pensiero aristotelico, che qualcosa sia abbracciabile con lo sguardo non significa semplicemente che questa sia visibile, ma anche visualizzabile e quindi immaginabile nella sua totalità. Perché questo avvenga, la dimensione percettiva deve alimentare quella cognitiva, il che vuol dire che ogni processo epistemologico deve derivare dall'osservazione diretta della realtà e riprodurre il funzionamento nelle attività umane, dalla narrazione teatrale all'organizzazione territoriale, dall'estetica alla politica. Nella pratica, l'efficacia del suo modello urbano *eusynoptos* imita e restituisce la logica di un organismo vivente, ogni sua parte deve essere in connessione con le altre, è ideale ma non è un'idea: la città aristotelica funziona come un uomo, è a misura d'uomo e, dall'uomo, può essere materialmente costruita. Dopo Aristotele, la *mimesis* della realtà diventa un atto legittimo e opportuno, i noti timori platonici circa la fallacia della rappresentazione mimetica del mondo possono dirsi ormai alle spalle, o almeno lo saranno finché il pensiero cristiano medievale non li ripristinerà in una prospettiva escatologica.

Muovendo da queste brevissime suggestioni introduttive, si può affermare che il tema dello "sguardo che abbraccia" sembra essersi affermato originariamente come un modello di rappresentazione della realtà fondato su presupposti empirici e funzionali. Tale modello di rappresentazione della realtà, come si è visto, contempla in sé un modello di rappresentazione del territorio e, nella fattispecie, della città.

Questo allora sarà sufficiente per affermare che, stando a quanto si può leggere nei dizionari, oggi si osserva e rappresenta il paesaggio in un modo analogo a quello in cui Aristotele osservava e rappresentava la sua *polis*? A giudizio di chi scrive, la risposta è no.

Si tratta di due sguardi che abbracciano in maniere davvero differenti qualcosa di davvero differente. La *polis* aristotelica è il prodotto di un'idea di territorio che si può guardare ma anche toccare, raggiungere e attraversare. Il paesaggio descritto nei nostri dizionari, invece, deriva da un'idea moderna di territorio, concepito su distanze ed estensioni non dominabili dalla percezione umana, letteralmente *a perdita d'occhio*. Un territorio,

quindi, inavvicinabile, di cui una visione d'insieme la si può solo immaginare o rappresentare da lontano.

Alla luce di queste premesse, nel capitolo si proverà a rintracciare alcune delle possibili ragioni per cui il concetto di paesaggio oggi venga tendenzialmente associato ad uno sguardo che abbraccia. Vale a dire, ad un'esperienza percettiva oculare o a una forma di rappresentazione visiva che trovano proprio nella profondità spaziale la loro cifra distintiva. Ci si interrogherà, dunque, sul perché immaginiamo il paesaggio come qualcosa lontano, inaccessibile, intangibile prima che visibile. Il che, più concretamente, significherà interrogarsi sul debito concettuale che tale "paradigma visivo" ha nei confronti dei modelli di rappresentazione spaziale elaborati al principio dell'Età Moderna. Alla ricerca di risposte, o almeno di qualche ipotesi in merito, si costruirà un *excursus* che ripercorre alcune tappe della parabola semantica del paesaggio sotto la lente della storia della pittura europea, tra la prima metà del '300 e la prima metà del '800. Si tratta, evidentemente, di un arco di tempo enorme e di un tema la cui complessità meriterebbe più trattazioni monografiche e non un capitolo di poche decine di pagine. L'obiettivo di questo *excursus*, tuttavia, non è quello di inquadrare l'argomento in una forma esaustiva o analitica, ma semplicemente quello di raccogliere stimoli e idee utili a comprendere un po' meglio cosa abbia significato (e cosa no) la parola "paesaggio" prima di diventare, proprio del XIX secolo, patrimonio linguistico e concettuale del nascente pensiero geografico moderno.

1.1. *Lontani, ove sono paesi.* Cenni introduttivi sulle etimologie del paesaggio

Nel 1542, a Venezia, vengono pubblicati i Dialogi di Messer Speron Sperone, scrittore e filosofo padovano. Nel Dialogo d'amore, gli amanti Bernardo e Tullia si rivolgono a Niccolò Grassi detto il Grazia, chiamato a dare il proprio parere sulle questioni amorose dei due, ma che sistematicamente risponde con formule troppo teoriche e razionali (Franceschi, 1997). Rivolgendosi a lui, così si esprime Tullia:

“Questa vostra ragione è simile molto alle dipinture, lequali noi vulgarmente appelliamo *lontani*: ove sono *paesi*, per liquali si vedono caminare alcune picciole figurette, che paiono huomini: ma

sottilmente considerate, non hanno parte alcuna, che à membro d'uomo si rassomigli" [corsivo mio] (Cit. in Franceschi, 1997, p. 81, n. 11 e p. 99).

Nella traduzione francese dei *Dialogi*, realizzata da Claude Gruget nel 1551, così suona il medesimo passo:

"Votre raison a grande similitude avec ces peintures, que nous apelons vulgairement *païsages* [sic], par lesquelz on voit chemyner de petites figures, qui semblent estre d'hommes, mais si elles sont subtilement considérées l'on n'y trouve partie aucune ressemblant membres d'homme" [corsivo mio] (Citato in Franceschi, 1997, p. 81).

Un dettaglio, in particolare, richiama l'attenzione. L'espressione "lontani: ove sono paesi" della versione originale viene inglobata nel termine "païsages" nella traduzione francese. Sorge quindi una prima domanda. La scelta linguistica del Gruget deve essere considerata semplicemente una traduzione arbitraria che rende atto della coeva diffusione della parola "paysage" in area transalpina o denota magari un'effettiva relazione semantica tra questi termini?

Va qui ricordato che, nel momento in cui Sperone scrive i suoi *Dialogi*, la parola "paesaggio" non è ancora d'uso comune nella lingua italiana. A riprova di questo, la prima attestazione documentata del termine risale al 1552, precisamente all'interno di una lettera di Tiziano indirizzata a Filippo II d'Asburgo. Una lettera, per la precisione, nella quale viene annunciato al sovrano l'invio di un dipinto raffigurante detto soggetto pittorico (Tosco, 2007, p. 23).²

Tuttavia, in una data di pochi anni anteriore alla famosa lettera di Tiziano, il trattatista veneziano Paolo Pino, nel suo *Dialogo di Pittura* (1548), si raccomanda affinché i pittori "ami[no] grandemente il farsi pratico e valente nelli *lontani*, dil che ne sono molto dotati gli oltramontani, e quest'avviene perché fingono i *paesi* abitati da loro, i quali per quella lor selvatichezza si rendono gratissimi" [corsivi miei] (Citato in Grassi & Pepe, pp. 411-

² Questo il testo della lettera di Tiziano: "Molto alto et poderoso Signor, Essendomi novamente pervenuto alle mani una Regina di Persia de la maniera et qualità com'è, l'ho immediate giudicata degna di comparere al'alta presenza di Vostra Altezza. Et così subito l'ho inviata a lei con commissione sino che certe mie altre opere si asciugano, che riverentemente in nome mio faccia alcune ambasciate all'Altezza Vostra, accompagnando il paesaggio". Per una contestualizzazione storico-critica, si rimanda al catalogo della Mostra "Tiziano e il paesaggio moderno", Giunti, Firenze 2012.

412). Con un asserzione di tipo ontologico (*Ivi*, 412) il Pino riconosce espressamente le doti superiori degli artisti nordici nella resa dei “lontani”, una qualità tecnica su cui incide quella morfologica dei loro “paesi” d’origine, ovvero di quei “paesaggi delle Fiandre [che] sono in sé selvaggi” (Citato in *Ibidem*). Come a dire che, anticipando la teoria dei climi montesquieuiana del *De l’esprit des lois*, è il carattere selvatico delle ambientazioni nordeuropee a determinare l’attitudine dei pittori nordeuropei nel “fingere” (ovvero, rappresentare mimeticamente) i paesi da cui provengono. L’apprezzamento di Pino per questi pittori, infatti, nasconde in sottotraccia un autocompiacimento campanilista – ricorrente in quegli anni – per gli artisti italiani che, abitanti del “giardin del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da fingere”, trionfano nel confronto con i colleghi l’Oltralpe proprio sotto la guida (proprio) di Tiziano, massimo autore invece di “paesi miracolosi”.³ È un apprezzamento, insomma, che cela un dibattito culturale, una divergenza di posizioni critiche circa il problema della rappresentazione spaziale, come si avrà modo di discutere a lungo nelle prossime pagine.

Emergono, intanto, nuove e più precise domande di tipo linguistico. Muovendo da queste prime suggestioni, è possibile supporre che i “lontani” e i “paesi” a cui fanno riferimento lo Speroni e il Pino esprimano già *in nuce* il significato che la parola “paesaggio” assumerà all’interno del lessico italiano delle arti figurative negli anni a venire? È possibile, in altre parole, immaginare che il significato di questa parola abbia iniziato a circolare in Italia indipendentemente e già in un periodo precedente alla diffusione della parola stessa? Certamente, come appena detto si tratta di suggestioni e non di prove, ma comunque di qualche primo elemento utile a supporre che la storia semantica del concetto di paesaggio vada indagata oltre le sue occorrenze testuali e i termini *post quem*, oltre quindi l’evidenza della parola. E magari, sotto mentite spoglie, anche in altre parole.

Se si vuole procedere in questa direzione, però, resta comunque necessario riordinare i dati e provare a chiarire le possibili origini etimologiche della parola “paesaggio”. Parola, questa, che costituisce una traduzione del francese *paysage*, il cui conio risalirebbe al

³ Queste le parole del Pino: “Ma noi Italiani siamo nel giardin del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da fingere; pur io ho veduto di Tiziano paesi miracolosi, e molto più graziosi che li fiandresi non sono. Messer Gierolamo bresciano (il Savoldo) in questa parte era dottissimo, della cui mano vidi già alcune aurore con rifletti del sole, certe oscurità con mille descrizioni ingenuissime e rare, le qual cose hanno più vera imagine del proprio che li fiamenghi. Questa parte nel pittore è molto propria e dilettevole a se stesso et agli altri; e quel modo de ritrare li paesi nello specchio, come usano li Tedeschi, è molto al proposito” (Pino, 1548, pp. 133-134)

1493 e viene comunemente attribuito al poeta e cronista Jean Molinet, originario delle Fiandre (Martinet, 1983). La sua prima lemmatizzazione, invece, è datata al 1549, all'interno della seconda edizione del dizionario latino-francese di Robert Estienne, dove il *paysage* viene definito come “mot commun entre les paintres” (Franceschi, 1998).

Il vocabolo francese si compone della radice *pays* e del suffisso *-age*. La parola *pays* deriva dal latino *pagensis*, termine indicante sia l'abitante del villaggio (il *pagus*: derivante dal verbo *pango*, “conficcare un palo nel terreno”) che la stessa area territoriale del villaggio (*pagensis ager*) (Cagnato, 2018). Quanto al suffisso *-age*, invece, questo esprimerebbe il senso di una “vista d'insieme, una totalità” (Minuta, 2019, p. 22), ragione per cui il concetto di *paysage* sembrerebbe veicolare un significato che si riferisce tendenzialmente alla relazione tra una comunità e il proprio territorio di appartenenza (Martinet, 1983). Nel *Dictionnaire Historique de la langue française* (1992), Alain Rey nota che il termine presenta la medesima radice di “paix” (pace), derivante a sua volta dalla radice indo-europea “pak” o “pag”, che significa “enforcer” (rafforzare) o “fixer” (fissare), probabilmente con riferimento all'atto di un accordo che può *fissare* i limiti frontaliери di un territorio. Stessa radice, dunque, da cui deriverebbero “pieu” (palo) e “page” (pagina), termine tecnico adottato in agricoltura per indicare una “vigne plantée et dessinant un rectangle”, termini la cui connotazione non sembra dunque discostarsi dal campo semantico del già citato *pagus* latino.

Tornando per un attimo alla Francia del XVI secolo – ovvero al contesto da cui la lingua italiana sembra aver attinto il neologismo – è significativo notare che già allora si attestano alcune occorrenze letterarie della parola *paysage* designata come un “pays” o “coin de pays” (Beaugué, 1556) o ancora “étendue de pays que le regard embrasse” (Garnier, 1573). Letteralmente, come “angolo di paese” o come “un'estensione di paese che lo sguardo abbraccia” (Franceschi, 1997, p. 82).

Queste ulteriori tracce lasciano emergere una seconda questione, cruciale in questa sede e di cui si tornerà a parlare. Verso la metà del XVI secolo, almeno in area francese stando alle fonti citate, la parola “paysage” esprime non solo una generica forma di rappresentazione spaziale pittorica, ma anche una specifica modalità per rappresentarlo, graficamente o verbalmente. Vale a dire, una modalità in cui la semantica del paesaggio sembra riscoprire – talvolta, addirittura alla lettera – la retorica aristotelica del territorio urbano *eusynoptos*, quella della città (o del paese) abbracciabile con lo sguardo.

Il rapporto stringente tra paesaggio e rappresentazione, tuttavia, non nasce con la lemmatizzazione della parola “paysage”. Secondo Catherine Franceschi (1998) è possibile rintracciare degli “equivalenti” di questa parola, tutti con una connotazione inerente al campo semantico della rappresentazione, in almeno altre cinque lingue europee. In ordine di apparizione, si possono annoverare: *Landschaft* (tedesco), *landschap* (olandese), *landscape* (inglese), *paysage* (francese), paesaggio (italiano) e *paisaje* (spagnolo). Si può qui notare, dunque, che nelle sue varianti geografiche il termine presenta le attestazioni più antiche nelle lingue di origine germanica, per poi trovare successiva diffusione presso quelle di origine latina. Addirittura, con un ritardo di due secoli e mezzo tra l'apparizione in olandese, nel 1462, e quella in spagnolo, nel 1708 (Corominas, 1973).

Secondo Yves Luginbuhl, questo scarto temporale (tantopiù significativo perché a metà del XV secolo la Spagna possedeva gran parte dell'Olanda) si deve al fatto che “la parola ‘paesaggio’ è una forma di rappresentazione della natura che prende la distanza dalla dimensione religiosa: il paesaggio è un soggetto laico. Mentre la dimensione religiosa regredisce, nei quadri è possibile vedere che il paesaggio prende il sopravvento” (Luginbuhl, 2009, p. 66). A questo proposito, va ricordato che l'Olanda del ‘400 rappresentava una nascente potenza marittima e commerciale a livello internazionale, ma al contempo soffriva l'esigua estensione della propria terraferma, costantemente compromessa e ridisegnata dal fenomeno delle maree. Il concetto di *Landschap* (o *Lanskap*) potrebbe dunque essere nato proprio negli anni in cui gli olandesi, impegnati in una grande opera nazionale di drenaggio e canalizzazione, danno inizio a un inedito processo di sviluppo economico, proiettato nello spazio ma soprattutto nel tempo: “una previsione dell'avvenire, ed è in questo senso che [il paesaggio] è interessante: è un progetto di territorio” (*Ivi*, p. 67). Un progetto di territorio, in altre parole, che la pittura olandese ha certamente colto, immaginato, contribuito a celebrare, ma comunque indipendente dalle arti figurative.

Concorde nel ridimensionare la genesi artistica del termine è Kenneth Olwig (1996; 2005), il quale ha sottolineato che il suffisso *-skap* (con le sue varianti in *-schaft* in tedesco e *-scape* in inglese) proietta il significato originario del paesaggio entro una più complessa dimensione socio-politica. Esiste infatti una comune radice germanica tra *-scape* e *-ship* che non può essere ignorata, perché è in tale ambivalenza che si sviluppa l'ambiguità e la

complessità del termine. Perché, più precisamente, è esattamente su questo punto che coesistono la costruzione e l'astrazione, la forma (*shape* ne è un'evoluzione in inglese moderno) e il processo di formazione del *Land*.

Alla luce di queste prime e differenti ipotesi interpretative circa il rapporto tra il concetto di paesaggio e quello di rappresentazione, emerge una cornice multiforme, che aggiunge suggestioni ma che non chiarisce definitivamente il problema semantico. Non è chiaro (e non può esserlo con certezza) se tale legame si inauguri in Età Moderna con la sua codificazione estetica nel campo delle arti visive, se si inserisca nella progettualità territoriale del tardo medioevo nordeuropeo o se addirittura risalga alla creazione di istituzioni legali premoderne che formalizzavano il rapporto tra le popolazioni germaniche e il proprio territorio di appartenenza.

In ogni caso, però, si ha l'impressione che tutte queste ipotesi sulla genesi del concetto di paesaggio, per quanto divergenti, non possano esimersi dal fare i conti col suo rapporto con il tema della rappresentazione. Una rappresentazione (figurativa o legislativa) sintetica, una *visione d'insieme* che accoglie sotto un unico termine la scala dell'individuo (osservatore o membro di una comunità) e quella del territorio (dipinto o reale).

Esattamente su questa doppia accezione semantica che accoglie insidiosamente il soggetto e l'oggetto, si sviluppa quella che Franco Farinelli ha chiamato "l'arguzia del paesaggio" (1991), formula che indica la capacità (ma forse bisognerebbe parlare del potere) che questa parola ha nell'indicare al contempo la cosa rappresentata e la sua rappresentazione. O meglio, la rappresentazione del territorio e il territorio stesso. Il problema dell'arguzia del paesaggio, comunque lo si voglia intendere, sembra avere una radice politica.

1.2 Pittura di paesaggio o di territorio? Riflessioni sul "Buon Governo"

"On s'accorde aujourd'hui à reconnaître le Moyen Age, pour ne pas remonter plus avant dans l'histoire, n'a pas eu le sens, la sensibilité de ce que nous appelons un "paysage", c'est-à-dire la *perception unitaire et esthétique d'une portion de pays*." (Roger, 1995, p. 446).

Con queste parole, il filosofo Alan Roger lascia deliberatamente cadere una cesura, forse antropologica prima che cronologica, tra un non meglio specificato Medioevo e l'Età Moderna. Età al principio della quale, stando alle parole di Roger, si inaugura quel modello di sensibilità percettiva (*la perception unitaire et esthétique d'une portion de pays*) in cui "si è imparato a vedere" (*Ibidem*). Il prototipo, insomma della "nostra" idea di paesaggio. Si provi ora ad immaginare che le cose non stiano esattamente così.

È noto che, per buona parte di quel periodo convenzionalmente denominato "Medioevo", la cultura figurativa della cristianità europea ha adottato canoni di rappresentazione spaziale e, nella fattispecie, del territorio, fondati su un'etica del trascendente, teologicamente avulsa da ogni pretesa di verosimiglianza o di artificio tecnico (Schlosser, 1989). Sotto quest'aspetto, va ricordato che il paradigma escatologico della *Civitas Dei* agostiniana ha determinato, dalla tarda romanità fino alla prima Età Moderna, il significato archetipico dell'immagine urbana, la rappresentazione territoriale *par excellence*. Dopo Agostino, la *Civitas terrena* (o *diaboli*), la dantiana "aiuola che ci fa tanto feroci", corrotta per la sua sostanza temporale e quindi nella sua forma spaziale, convive con la Città di Dio (Brilli, 2013). Teologicamente, certo, ma spesso anche sul piano figurativo le due Città coesistono sulla stessa terra, come il *regno* terreno del contadino Caino convive con quella al *regno* "aereo", dei cieli, del pastore Abele. Così come, si potrebbe continuare, sullo stesso *territorio* l'amore per il diavolo coesiste con quello per Dio.

Analogamente a quanto visto con riferimento al termine "paesaggio", anche per la parola "territorio" non è chiara la genesi etimologica e quindi l'originaria connotazione semantica.

Mentre Varrone fa derivare il termine dall'atto di tritare (*terere*) le zolle con bue e aratro, ricollegandolo alla medesima radice di "terra" (Semerano, 1994, v. "terra"), nelle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia questo viene fatto risalire a *tauritorium*, "ambito calcato e percorso dai bovini durante l'aratura" (Farinelli, 2009, p. 14). Nel *Digesto* del *Corpus Iuris* di Giustiniano, "il territorio è invece l'estensione che ricade sotto la giurisdizione del magistrato, è definito dall'atto di dire giustizia, di esercitare il potere: il termine insomma non ha nulla in comune con la terra, ma discende dalla stessa base di 'terrore' (*terrere*)" (*Ibidem*). Accezione, quest'ultima, che sembra poi consolidarsi nel linguaggio amministrativo del basso medioevo (Zumthor, 1993), come deducibile dalle

testimonianze trecentesche di giuristi come Baldo degli Ubaldi e, soprattutto, di Bartolo da Sassoferrato (1355), tra i primi a riflettere sull'opportunità dell'applicazione di principi grafico-geometrici *visivi* ma *non visibili* nell'esercizio della giustizia territoriale. Più semplicemente, principi cartografici.

Tuttavia, rappresentare figurativamente la Giustizia Territoriale nell'Italia di Baldo degli Ubaldi e di Bartolo di Sassoferrato ancora non significa farlo attraverso la cartografia. Nelle pagine della celebre *Iconologia* (1593) di Cesare Ripa, si può leggere che la Giustizia territoriale, ovvero la *Giustizia esecutiva* che “essercitano ne' Tribunali i Giudici, et gli esecutori secolari”, viene raffigurata vestita di bianco e con gli occhi bendati: “cioè non guardando cosa alcuna della quale s'adopri per giudice il senso nemico della ragione”, talvolta impugnando “la spada et le bilancie”. Quello della Giustizia bendata è un tema che si attesta per la prima volta nella cultura figurativa europea solo sul finire del '400 e che, dopo appena un secolo, appare già formalizzato nella letteratura specialistica tardo-rinascimentale, protraendosi sino ad oggi come attributo che ne simboleggia l'imparzialità morale e operativa.⁴ Un tema, dunque, ovviamente ancora assente nell'Italia trecentesca.

Per questa ragione, ancora senza bende ma con lo sguardo chiaramente rivolto alla Divina Sapienza che su di essa veglia in volo e ne ispira l'operato, è raffigurata la Giustizia in trono che governa l'ordine sulla terra (e sul territorio) raffigurata nell'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti. L'opera fa parte del celebre ciclo di affreschi, noto come l'*Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo*, portato a termine dal Lorenzetti nel 1339 nella Sala del Consiglio dei Nove, nel Palazzo Pubblico di Siena.

Negli *Effetti del Buon Governo*, gli esiti dell'amministrazione politica si proiettano sull'intorno ambientale, manifestandosi in una prospera e ordinata distesa di campi coltivati nel caso del *Buon Governo*, a cui fa da contraltare la campagna fosca e indomita del *Cattivo Governo*.

⁴ Nel testo del Ripa sono molte le raffigurazioni la cui vista è compromessa, rispettivamente, dalla benda o dalla cecità. Cieche, tra le altre, sono raffigurate l'Ira, l'Idolatria e l'Ignoranza; bendate, a riprova della loro imparzialità, sono l'Errore, la Fortuna, il Favore, la Prodigalità e la citata Giustizia esecutiva. Sull'evoluzione iconografica della “Giustizia” si rimanda a Prosperi (2008).



Figura 1. Particolare de l'Allegoria del Buon Governo (1338-1339) - Ambrogio Lorenzetti. Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena. Sulla sinistra del riquadro è raffigurata la Giustizia in trono ispirata dalla figura alata che rappresenta la Divina Sapienza. (Fonte: Wikipedia – Licenza PD)



Figura 2. Particolare degli Effetti del Buon Governo in campagna (1338-1339) – Ambrogio Lorenzetti. Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena (Fonte: Wikipedia – Licenza PD)

Senza dubbio, il *Buon Governo* rappresenta un'eccezionale testimonianza storica di quello che Emilio Sereni ha definito il “paesaggio agricolo suburbano” dell'Età dei Comuni: “[dove] un piano paesistico c'è, per ogni potere [...] Ma nel suo complesso, nel suo panorama, l'elaborazione del paesaggio agrario resta affidata alla casuale combinazione di [...] iniziative individuali” (1961, p. 138).

Tuttavia, oltre la sua indiscutibile valenza documentaria per la storia agraria italiana, quest'opera deve essere letta anche (e forse innanzitutto) come un manifesto politico, dal suo apparato iconografico alla sua costruzione spaziale.

La *vis* tecnica di questo "panorama repubblicano" (Starn & Partridge, 1992, p. 48-52) sostiene spazialmente la *virtus* morale e politica di cui si fa veicolo. La veduta urbana non è separabile da quella campestre, entrambe immerse dialetticamente entro un'unica e allegorica visione d'insieme. In altre parole, non il *come* ma il *perché* è il reale principio unificatore dello spazio della rappresentazione.

A proposito del punto di osservazione adottato dal Lorenzetti, Ronald Rees (1980) ha notato che:

These pre-perspective urban landscapes show us not so much what the town looked like as what it felt like to be in them. We get an impression of the towns not as they might have looked to a *detached observer* from a fixed point but as they might have impressed a pedestrian walking up streets and seeing the buildings from many different sides [corsivi aggiunti] (Citato in Cosgrove, p. 1985, p. 49)

Lo sguardo sul paesaggio, o meglio, la veduta esperita dal "pedestrian walking" è inquadrata spazialmente perché politicamente eterodiretta, celebrativa, moralizzata e, tornando alla citazione di Yves Luginbühl, non ancora completamente laica. Come la *Civitas Dei* ispirata dalle virtù teologali convive ancora con la *Civitas terrena* ispirata dal demonio, il territorio-paesaggio di Dio convive con quello diabolico della tirannide.

A questo proposito, Giulio Carlo Argan ha sottolineato che, sotto un profilo dottrinale, si scorge il riferimento al pensiero di San Tommaso d'Aquino: "L'assunto dottrinale è chiaramente tomistico: non solo perché riflette la gerarchia dei principi e dei fatti, delle cause e degli effetti, ma perché pone come motivi fondamentali dell'ordine politico l'"autorità" (nelle allegorie) e la "socialità" (negli effetti), specialmente insistendo sul concetto aristotelico della "naturalità" della socievolezza umana" (1991, p. 34)

Per questa ragione, si può supporre che lo sforzo di immaginare il punto di vista di un osservatore reale (come suggerito dal Rees) in una rappresentazione strutturalmente allegorica comporti il rischio di distrarre dal significato profondo dell'opera, che è esattamente quello di superare la visione soggettiva (vale a dire l'interesse individuale), per elevarla a sguardo collettivo, comunitario e, nella fattispecie, repubblicano.

Se ci accoglie questa ipotesi, è dunque necessario riconsiderare la raffigurazione lorenzettiana delle campagne senesi entro un originale programma iconografico più vasto ed organico. Un programma che, più precisamente, aggiorna la resa figurativa di modelli convenzionali e consolidati nella pittura politica toscana due e trecentesca.

Il tema innovatore, di fatto, non risiede specificamente nella raffigurazione del paesaggio campestre senese, ma in quella del potere territoriale di Siena. Si segnalano, in particolare, due soluzioni iconografiche praticamente inedite:

“1) l'immagine più caratterizzante, il *Comune rubato*, è abolita: sul versante negativo la sua sorte tocca alla *Giustizia*, che su quello positivo è coprotagonista a fianco del *Comune*: compare, invece, un personaggio nuovo: la *Tirannide*; 2) il versante positivo 'viene prima': punto d'attacco del ciclo è l'*Allegoria del buon governo*, ricca di riconoscibili tratti senesi, a partire dai contrassegni del Comune. Il 'buono stato', dunque, non è una fase [...] evocata per «metter paura» ai malfattori; è [...] qui e ora. [...] Più che l'assalto al Comune, qui è istruttivo rappresentarne le tremende conseguenze” (Donato, 1994, p. 516).

La campagna pre-prospettica senese dipinta dal Lorenzetti è il riflesso di un'Italia comunale territorialmente parcellizzata e policentrica, ritratta all'indomani dei fallimenti bancari che, con il tracollo delle più potenti famiglie senesi, porta il Governo dei Nove a orientare gli investimenti cittadini verso l'economia agricola e l'espansione territoriale. Gli uomini e le donne che vi lavorano o la attraversano esportano “evidentemente” fuori dalle mura cittadine gli *effetti* di quella pace (Grenstein, 1988) che peraltro dà il nome alla Sala che ospita il ciclo. Ogni elemento deve essere chiaro e didascalico, tutti i personaggi devono essere visibili come se fossero in primo piano, esattamente come lo sono la *Tirannide*, il *Comune* o la *Giustizia*. Quest'ultima, proprio distogliendo lo sguardo, salvaguarda l'ordine politico sui domini senesi, opera su una scala territoriale in espansione. Vale a dire, ad una scala territoriale entro cui il citato raggio visivo del “pedestrian walking” ormai stenta nell'abbracciare con un solo sguardo il raggio d'azione del potere politico. Il modello della città *eusinoptos* è definitivamente uscito dalla *polis* e quindi dalla portata fisica della percezione umana ed è già ormai proiettato verso la forma di uno stato proto-regionale. E, di conseguenza, verso nuove e simboliche forme di rappresentazione territoriale.

Se di dipinto si deve parlare, qui la sensazione è quella di essere al cospetto di una *pittura di territorio*. Non dunque la raffigurazione del territorio del quotidiano (“che va da sé” come avrebbe detto Henri Lefebvre), ma piuttosto di quello che Angelo Turco chiama il territorio “costitutivo” (2016, p. 5). Un territorio che annuncia – pur allegoricamente – l’avvio di quel complesso processo di “differenziazione spaziale” che vede impegnata la città di Siena nel secondo quarto del XVI secolo.

C’è dettaglio ulteriore, a possibile riprova di quest’ultima considerazione. In una stanza adiacente, esattamente alle spalle della parete del *Buon Governo*, il Lorenzetti sarà chiamato pochi anni più tardi (1344) a dipingere un mappamondo su pergamena. Si tratta di un’opera andata perduta nel XVIII secolo, raffigurante le terre allora conosciute e di cui resta traccia solo nel nome dello spazio che la ospitava, la *Sala del Mappamondo*. Tra le poche informazioni che si conoscono sull’opera, si sa che era stata realizzata su un disco ligneo rotante e posizionata in modo tale da coprire altri affreschi raffiguranti alcuni territori dei domini senesi. Territori poi a loro volta riprodotti all’interno dello stesso mappamondo, anticipando quel modello cartografico “moralizzato” (Schultz, 1987/1990; Mangani, 2006; Bettazzi, 2007) che a distanza di due secoli genererà i suoi esiti più alti sotto papa Gregorio III nella Galleria delle Carte Geografiche (Gambi *et al.*, 1997) e nella Sala Bologna (Ceccarelli & Aksamija, 2011) dei palazzi Vaticani.

Nella stessa *Sala del Mappamondo*, sopravvivono invece due capolavori dell’arte senese trecentesca: la *Maestà* (1312-1315) e il *Guidoriccio da Fogliano all’assedio di Montemassi* (1328), entrambe opere di Simone Martini. Pur trattandosi di opere iconograficamente lontanissime, di fatto si tratta di due variazioni sul tema della personificazione del Comune di Siena e, per estensione, del suo potere territoriale. Rispettivamente, la prima è l’emblema di un modello figurativo che delega all’immagine sacra l’incarnazione dell’istituzione politica, mentre la seconda rappresenta l’immagine “storicizzata” della sua politica militare. Il Cristo bambino tenuto in braccio dalla Vergine mostra all’osservatore un cartiglio che riporta le parole di Salomone: “Diligite iustitiam qui iudicatis terram”, traducibile come “amate la giustizia, voi che siete giudici in terra”. Se questo sia un ordine, un proposito o un monito lo deciderà il lettore. A chi scrive, tali parole suonano innanzitutto come la migliore didascalia possibile al programma politico e iconografico delle due Sale di Palazzo Pubblico. Programma in cui le *Allegorie* seguono l’invito “amorevole” della *Maestà* martiniana ma anche il *Guidoriccio* vittorioso in

guerra, anticipando di pochi anni quei territori dipinti, cancellati e prontamente trasferiti nel mappamondo perduto. Niente, insomma, vieterà a qualcuno di vedere nelle campagne lorenzettiane prototipi di rappresentazione del paesaggio, ma più di un indizio lascia pensare che quei campi sono innanzitutto l'allegoria del territorio e della sua giustizia politica. Un'allegoria condensata e spiegata alla lettera nel cartiglio martiniano, illustrata altrettanto alla lettera nel *Buono* e nel *Cattivo Governo*, ma ben presto destinata a mettere da parte ogni tentativo didascalico o mimetico e a trasformarsi in modello cartografico, simbolo muto ma soprattutto cieco. Nell'arco di un secolo, infatti, la Giustizia territoriale si annoderà le bende una volta per tutte e lo farà, formalmente, proprio per vederci meglio, per avere una visione imparziale, quindi letteralmente una visione d'insieme.

Intanto, sul piano figurativo, le rappresentazioni quattrocentesche del territorio saranno chiamate a proporzionarsi ed esprimere oggettivamente nuove forme di ordine politico, religioso ed economico, ormai spazialmente proiettate *a perdita d'occhio* (Saalman, 1980). Muovendo da queste premesse di cui già nel tardo medioevo si ravvisano le tracce concettuali, sarà proprio su un'idea di nuovo ordine spaziale che l'idea moderna di paesaggio avrà modo di continuare a maturare e, silenziosamente, prendere forma.

1.3 Lo sguardo senza corpo. Connessioni tra proiezione, prospettiva e paesaggio

Prendere forma, si è appena detto. Il che vorrà dire, tecnicamente, *perderla*.

Come ha rilevato il grande storico dell'arte Kenneth Clark, i caratteri realistici dei paesaggi dipinti nel nord Italia e nelle Fiandre (ovvero di due dei maggiori centri nevralgici dell'economia europea tra XIV e XVII secolo) riflettono "some change in the action of the human mind which demanded a new nexus of unity, enclosed space [...] an increased control of nature by man" (Clark, 1956, p. 76). Il "realismo" di questi paesaggi dipinti esprime dunque un fenomeno di razionalizzazione tecnica non circoscritto alle sole arti figurative, ma diretto riflesso di una più grande riformulazione borghese del pensiero politico, commerciale, scientifico e filosofico (Cosgrove, 1985).

Sul piano della rappresentazione spaziale, al principio del XV secolo, la ricerca di un "nuovo nesso di unità" condurrà all'elaborazione di strumenti tecnici in grado di

riprodurre una visione d'insieme costruita su base razionale, vale a dire non più fondata sui simboli dell'allegoria medievale, ma su quelli delle riscoperte scienze geometriche. Sotto questo aspetto, forse lo strumento più noto e decisivo per il nuovo corso delle arti figurative rinascimentali sarà quello del sistema di rappresentazione prospettica. Grazie alla prospettiva, infatti, le future rappresentazioni grafico-pittoriche (e, in forma minore, quelle scultoree nella forma del bassorilievo) si emanciperanno dalle imperfezioni empiriche, dotandosi di un'inedita profondità spaziale costruita sulla certezza dei modelli logico-matematici. Su questi presupposti, la riproduzione "oggettiva" della lontananza spaziale diventerà un problema centrale e costante nella ricerca pittorica, trovando proprio nella raffigurazione di *paesi e lontani* (chiamati anche *prospettive*) la piattaforma ideale per la sperimentazione e il perfezionamento delle nuove tecniche.

Tuttavia, la storia di questo perfezionamento della rappresentazione di visioni spaziali d'insieme non è una questione che matura e si risolve nelle botteghe pittoriche, incrociando molto da vicino – ancora una volta – la storia della rappresentazione del territorio. E, per la precisione, la nascita delle scienze cartografiche moderne.

È documentato, infatti, che tale incrocio si sia realizzato a Firenze all'inizio del '400, vale a dire negli anni in cui viene messo a punto il sistema di rappresentazione prospettica centrale, sistema che in buona parte mutua le tecniche di proiezione cartografica descritte nella *Geographike Hyphegesis* di Claudio Tolomeo, opera tradotta dal greco in latino nel 1409 con il titolo *Cosmographia* dal fiorentino Iacopo di Angelo da Scarperia (Edgerton, 1975).⁵

Pochi anni prima della traduzione del testo tolemaico, Cennino Cennini scrive il *Libro dell'Arte* (1400 ca.), il primo trattato monografico sulla produzione artistica, completamente scritto in volgare (fiorentino e veneto) e puntualmente corredato da rapidi riferimenti alle tecniche e ai trucchi del mestiere. In particolare, nei capitoli LXXXV (*Del modo di colorire una montagna in fresco o in secco*), LXXXVI (*Il modo di colorire*

⁵ Come riportato da Antonio Manetti, il primo biografo di Filippo Brunelleschi, è plausibile che già nelle tavolette raffiguranti le immagini prospettiche del Battistero di S. Giovanni e di Palazzo Vecchio, l'architetto «abbia utilizzato strumenti scientifici come l'astrolabio per misurare gli angoli visivi; adottato le formule geometriche della scienza ottica medievale *Perspectiva*, convertito le tecniche proiettive usate da Tolomeo per realizzare le carte del cielo e della terra» (Cit. in C. De Seta, 2011, p. 10). Per un approfondimento specifico sull'argomento, si rimanda all'articolo di Veltman (1980, pp. 403-407). Un altro contributo che resta fondamentale per lo studio del significato storico della prospettiva rinascimentale è Damisch (1992); per quanto riguarda, invece, la ricezione e la fortuna del pensiero tolemaico nel Cinquecento, si rimanda a Milanese (1984). Infine, per una riflessione generale sul rapporto tra prospettiva e cartografia, si rimanda a Mongili (2016).

albori, ed erbe, e verdure, in fresco e in secco) LXXXVIII (*Il modo del ritrarre una montagna del naturale*) è possibile rintracciare una prima elementare precettistica circa le tecniche pittoriche e i principi compositivi delle rappresentazioni raffiguranti elementi naturali all'interno della profondità spaziale. “Quando hai a fare le montagne”, si legge nel cap. LXXXV, “che paiano più a lungi, più fai scuri i tuo' colori; e quando le fai dimostrare più appresso, fa' i colori più chiari”; “se vuoi adornare le dette montagne di boschi d'arbori o d'erbe, [...] buttavi su le foglie, e poi i frutti; e sopra le verdure butta alcuni fiori e uselletti. (LXXXVI); “se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paiono naturali togli di pietre grandi che sieno scogliose e non pulite, e ritra'ne del naturale, daendo i lumi e scuro, secondo la ragione t'acconsente” (LXXXVIII).⁶ Pur nella loro prosa fulminea, i passi citati contengono in forma embrionale ed empirica quelli che probabilmente costituiranno i caratteri strutturali della pittura di paesaggio, almeno fino al XIX secolo. Vale a dire, l'illusione della lontananza, la varietà e l'ordine compositivo. Come già detto, conviene ribadirlo, Cennino scrive la sua opera in anni subito precedenti alla riscoperta della proiezione tolemaica e, di conseguenza, al perfezionamento del sistema prospettico.

Ad avere la fortuna di studiare il testo tolemaico sarà invece Leon Battista Alberti il quale, del sistema di rappresentazione prospettica, avrebbe elaborato la prima formalizzazione teorica all'interno del *De Pictura* (1435).⁷ “La dimensione in sé”, si può leggere nel trattato albertiano, “non è di primaria importanza. Quello che contano sono le dimensioni relative, e il rapporto proporzionale più conveniente per un riferimento visivo è dato dalle

⁶ Il testo integrale del “Libro dell'Arte” del Cennini è reperibile online al link: www.liberliber.it/mediateca/libri/c/cennini/il_libro_dell_arte/pdf/cennini_il_libro_dell_arte.pdf.

⁷ Anche nel testo dell'Alberti, come già visto nel Cennini, si ritrovano riferimenti ad un campionario iconografico dilettevole e diversificato, perché se «quello che prima dà voluttà nella istoria [dipinta] viene dalla copia et varietà delle cose [...] Dirò io quella storia essere copiosissima in quale, a suo luoghi, sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pechore, hedifici, provincie e tutte simil cose». Sarà proprio e ancora una volta l'Alberti, tuttavia, dapprima nei *Ludi rerum mathematicorum* (1445 ca.), poi nella *Descriptio urbis Romae* (1450 ca.) a menzionare esplicitamente l'importanza che la Geografia tolemaica, in particolare per quanto concerne i principi della corografia, ha avuto per le sue ricerche sulla rappresentazione urbana. Si può sostenere che l'Alberti pensi alla prospettiva (e quindi anche alla proiezione tolemaica) in un'ottica decisamente differente da quella del Brunelleschi perché, se quest'ultimo ha fondato il suo pensiero su due idee secondo cui, «le cose materiali e lo spazio invisibile sono suscettibili di essere posti ad un'unica unità di misura e [...] nessuna superficie è veramente chiusa essendo la geometria la scienza delle intersezioni, Alberti cerca l'unità di misura partendo da un punto di vista monoculare e riducendo la scienza dell'interpretazione dei volumi e dei piani a quella delle superfici» (Francastel, 1957/1957, p. 50-51)

forme più conosciute, cioè dalla figura umana» (Citato in De Seta, 2011, p. 12). Non la verosimiglianza qui, ma un principio di proporzione geometrica che detta i canoni della rappresentazione prospettica, la cui unità di misura modulare è la “figura” ideale e virtuale dell’uomo, non il suo corpo reale.

Quello dell’Alberti, come ha detto Hans Belting, si configura come “uno sguardo senza corpo” (2010, p. 208), espressione che viene coerentemente esemplificata dal simbolo che l’artista avrebbe eletto a proprio emblema personale: un occhio isolato, con il ciglio superiore recante due ali d’aquila, circondato da fiamme che rimandano alla chiarezza della facoltà visiva⁸. Sotto il profilo iconografico, l’occhio alato albertiano è a tutti gli effetti il risultato del “furto di un emblema” (Belting, 2008/2010, p. 208), l’acquisizione tracotante di un simbolo divino che eleva un umile organo di senso a modello intellettuale.



Figura 3. Medaglia raffigurante l'emblema dell'occhio alato albertiano (1446-50) – Matteo de' Pasti (Fonte: Wikipedia – Licenza PD).

Tuttavia, a differenza di quanto accaduto ad Anassimandro che – come riportato da Diogene Laerte – “per primo disegnò i contorni della terra e del mare” su una mappa, all’Alberti non toccherà alcuna accusa di empietà per aver osato pensare, paralizzare e riprodurre la forma del mondo dalla prospettiva che solo spetta agli dèi. Al contrario, con il contributo economico della famiglia Rucellai, gli sarebbe stato affidato il rifacimento

⁸ Per quanto concerne il tema iconografico e letterario dell’occhio isolato: Deonna (2008), pp.10-11, mentre per il tema dell’occhio alato cfr. *Ivi*, p.38

della facciata della basilica di Santa Maria Novella, uno dei principali templi della cristianità fiorentina. Facciata che “si iscrive esattamente in un quadrato” (Wittkower, 1949/2007, p. 48)⁹, straordinario esempio di costruzione architettonica depurata delle masse lapidee e ridotta a schermo grafico, armonia di geometrie lineari e modulazioni cromatiche.

Se il Portico dello Spedale degli Innocenti, progettato quarant’anni prima da Filippo Brunelleschi, riproduceva per la prima volta nella realtà del tessuto cittadino l’esperienza visiva della piramide prospettica (Farinelli, 2013), la facciata di Santa Maria Novella innesta “cartograficamente” in un luogo pubblico il piano di proiezione, il diaframma euclideo su cui i volumi diventano linee, curve e colori.

L’esperimento radicale dell’Alberti è la contraddizione teorica dell’esperienza estetica dello spazio. È la sfida che lo spazio euclideo lancia a quello che Pavel Florenskij avrebbe chiamato lo *spazio psicofisiologico*, “il piccolo nido” delle sensazioni tattili e cinestesiche che informano l’occhio sulla natura reale delle cose (Florenskij, 1995, pp. 283-284). Si inaugura così, con le parole di Franco Farinelli, “l’inizio dell’epoca moderna, la fine cioè dell’identità dell’esperienza tattile con quella visiva” (2013, p. 239).

Nell’arco di pochi anni, questa logica di intervento architettonico sarà letteralmente proiettata sulla scala della progettazione urbana. Il caso più eclatante, nella seconda metà del XV secolo, è la riorganizzazione geometrico-razionale del borgo di Corsignano, poi ribattezzato Pienza in onore di Papa Pio II Piccolomini, che ne commissiona il progetto a Bernardo Rossellino, allievo dell’Alberti.

Gli effetti dell’incontro tra la proiezione cartografica e il sistema di rappresentazione prospettica non tardano a manifestarsi nel campo delle arti pittoriche. Nel 1470, Piero della Francesca dipinge il celebre doppio ritratto del duca Federico da Montefeltro e della duchessa Battista Sforza.

⁹ “L’intera facciata di Santa Maria Novella si iscrive esattamente in un quadrato. Un quadrato minore, il cui lato è la metà di quello maggiore, definisce il rapporto tra i piani. L’ordine inferiore può essere suddiviso in due di tali quadrati, metre uno, identico circoscrive il piano superiore. In altre parole, l’intero edificio sta rispetto alle sue parti principali nel rapporto di uno a due”. (Wittkower, 2007, p. 48)



Figura 4. Doppio ritratto dei duchi di Urbino (1465-72) - Piero della Francesca. Galleria degli Uffizi, Firenze (Fonte: Wikipedia – Licenza PD).

Qui il brano ambientale che fa da sfondo ai due consorti ritrae una porzione del paesaggio preappenninico del Montefeltro: evidentemente, una metonimia visiva del Ducato di Urbino. Come ha notato Bernard Berenson, «i ritratti del duca e della duchessa di Urbino sono concepiti come se fossero oggetti di natura, rocce, colline: le figure vi sono dipinte altrettanto topograficamente quanto il panorama che fa loro da sfondo» (1950/2007, p. 13). Nella *non eloquent art* pierfrancescana (Berenson, 1950/2007), i volti dei Signori diventano materia muta e inorganica, il primo piano è della stessa sostanza teorica dei domini territoriali che si scorgono in lontananza, in prospettiva.¹⁰

Nel 1482 Piero della Francesca termina il primo trattato interamente dedicato al sistema di rappresentazione prospettica, il *De prospectiva pingendi* (1482/2016), dove scrive: “Dico che la prospettiva sona nel nome suo commo dire ‘cose vedute da lungi, rapresentate socto certi dati termini con proportionione, secondo la quantità de le distantie

¹⁰ Nell’arco di pochi anni, il problema della rappresentazione prospettica di grandi spazi aperti animerà le sperimentazioni dei principali artisti del tempo. Nei suoi fondamentali “Studi sul paesaggio”, così scrive Giovanni Romano: “sulla metà del Quattrocento è in pieno fervore d’opera il grande cantiere degli Eremitani dove si affrontano due concezioni del paesaggio: Bono da Ferrara segue le indicazioni di Piero della Francesca giovane e, alle spalle del suo San Cristoforo, va distendendo morbide colline, macchiate di vegetazione sui confini degli appezzamenti; Mantegna (1431-1506) propone una soluzione opposta, disadorna, impraticabile: un mondo di selci scheggiate, una visione poco meno che lunare” (1991, p. 48).

loro', sença de la quale non se pò alcuna cosa degradare giustamente" [corsivo aggiunto] (2016, p. 190).¹¹

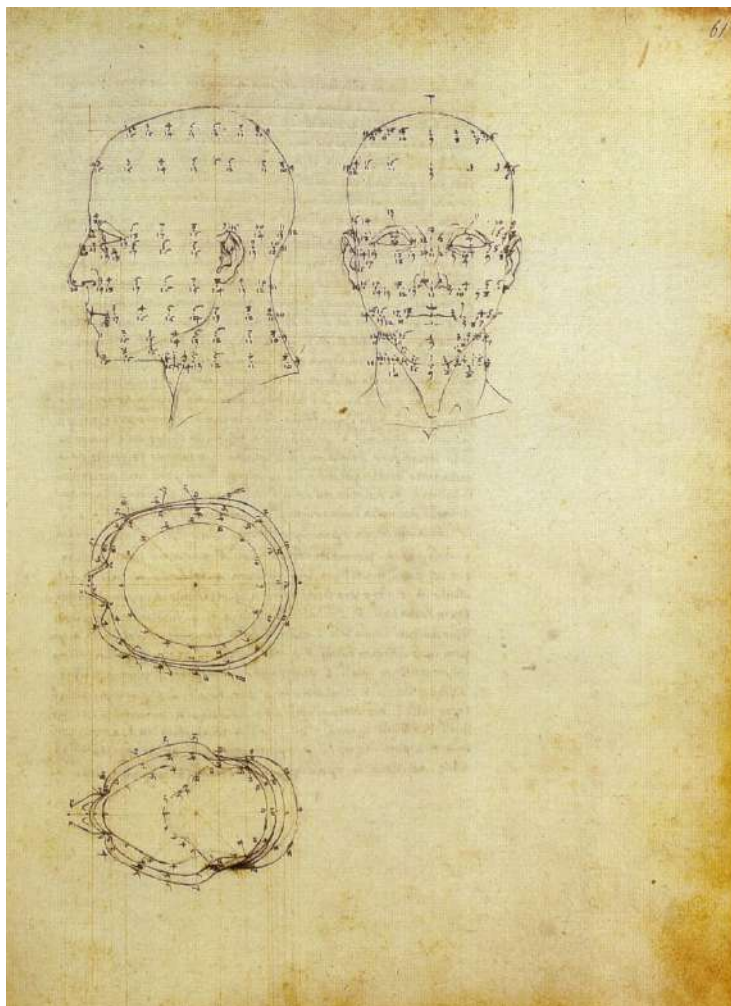


Figura 5. Illustrazione tratta dal "*De prospectiva pingendi*" di Piero della Francesca (Fonte: Wikipedia – Licenza PD)

Collocato nella profondità “degradante” dello spazio prospettico, qualsiasi corpo rappresentato è ridotto a prodotto geometrico configurabile “in sé tre dimensioni:

¹¹ I passaggi citati sono tratti dalla riedizione del *De prospectiva pingendi* curata da Chiara Gizzi (2016). Per un inquadramento generale della trattatistica pierfrancescana si rimanda in particolare alle pp. 15-22; estremamente prezioso ai fini di una lettura critica, all'interno è il glossario che chiarisce le sfumature semantiche e illustra le occorrenze terminologiche all'interno del *De perspectiva* (pp. 417-454).

longitudine, latitudine et altitudine; li termini suoi sono le superficie». ¹² Vale a dire, “quello luogo dove se debbe degradare il dicto piano” dal quale, “partendose linee da l’estremità de la cosa, per piccola che sia, et terminando nell’ochio, cioè nel puncto”, si chiude coerentemente la piramide prospettica. Provando a sciogliere questo passaggio: solo riducendo il soggetto a punto, l’azione a linea e l’oggetto a piano, si risolve il problema della distanza. Problema necessario, questo, perché – con le parole di Piero – “se no ci fusse la distantia, seria la cosa con l’ochio contingente overo contigui, e quando la cosa fusse maggiore de l’ochio, non seria capaci a receverla”. ¹³

Ovviamente, la soluzione metodologica al problema, tuttavia, non deve essere confusa con il problema stesso. Quella di Piero della Francesca, esempio emblematico tra i tanti possibili del suo tempo, resta una ricerca improntata all’elaborazione di un metodo prima che alla verosimiglianza della rappresentazione. Come avrebbe detto Henri Focillon, il suo paesaggio non è ancora “uno scenario, ma un luogo della mente, non è né astratto né immaginario, ma non è neppure soltanto osservazione della realtà» (Focillon, 1952/2004, p. 118).

Parallelamente, nella prima metà del XV secolo, pittori fiamminghi come Jan Van Eyck e Robert Campin stavano sviluppando una ricerca empirica sulla rappresentazione della profondità spaziale, costruendo immagini ambientali magari meno rigorose sul piano teorico e geometrico (Arasse, 2004/2014) ma straordinariamente attente nell’osservazione capillare e nella riproduzione dettagliata di ogni singolo elemento ambientale. Determinante, sotto questo aspetto, l’influsso della tradizione miniatoria e, a livello tecnico, l’adozione di più punti di fuga e dei leganti ad olio, a garanzia della nitidezza dell’impasto pigmentoso. Nell’arco di due secoli, l’arte fiamminga del rappresentare lo spazio si evolverà in arte del descriverlo (Alpers, 1983/2004), ponendo le basi per l’avvio di una raffinata tradizione nazionale ed europea nella pittura

¹² Si noti che in questo punto Piero della Francesca cita quasi testualmente l’*Euclidis elementorum libri* nella traduzione latina di Giovanni Campano nel 1255: «Corpus est q(uo)d longitudinem (et) latitudine(m) (et) altitudine(m) habet cui(us) termini sunt sup(er)ficies» (Libro XI, Incipit)

¹³ Viene qui portata alle estreme conseguenze la teoria dei sensi di Alhazen, che sostiene l’esistenza di «punti nell’occhio che trovano corrispondenza nei punti posti sulla superficie delle cose» (Belting, 2008/2010, p. 164), dunque affermando che la visione sia prodotta dall’azione di materia fisica che colpisce l’occhio. Per quanto riguarda le teorie ottiche di Alhazen, cfr. *Ivi*, pp. 99-136. Per un maggiore approfondimento relativo alle teorie ottiche precedenti alla formulazione quattrocentesca della prospettiva, si rimanda a G. Federici Vescovini (2003)

paesaggistica, quella che approderà in Italia, in Veneto e quindi nella citata lettera di Tiziano, per mano di Antonello da Messina (che di Van Eyck fu allievo).

Il significato dell'incontro tra la pittura italiana e quella fiamminga, tuttavia, non è solo la premessa storica all'invenzione di un genere o al conio di un termine. Il fatto cruciale, in questa sede, è che l'incontro tra la ricerca artistica e le scienze cartografiche – ovvero, tra la prospettiva centrale fiorentina e il sistema proiettivo tolemaico – abbiano portato alla formalizzazione di un paradigma di rappresentazione del territorio che spinge alle estreme conseguenze il modello empirico aristotelico della *polis eusynoptos*. Da questo momento in poi, abbracciare il territorio con lo sguardo cessa definitivamente di essere un problema demandato alla percezione oculare. La sfida lanciata alla raffigurazione oggettiva della lontananza e di spazi fisicamente non dominabili *in un colpo d'occhio* – più semplicemente, della visione d'insieme – diventa una questione che può essere corretta e risolta solo sul *piano* virtuale e controllato della rappresentazione grafica.

Alla luce di questo breve approfondimento, è possibile sostenere che se le ricerche quattrocentesche italiane hanno sinteticamente potenziato il campo visivo binoculare, rimuovendo le distorsioni date dalla forma e dalla dualità dell'occhio, quelle coeve fiamminghe ne hanno analiticamente perfezionato il *visus*, l'acuità del dettaglio a prescindere dalla distanza di osservazione.

Almeno in questa prima fase, dunque, più che di “imparare a vedere” il paesaggio – riprendendo l'espressione di Roger – sarebbe preferibile parlare di “imparare a immaginarlo”. Vale a dire, imparare a “vederlo” oltre il dato visivo: con la nitidezza della visione ravvicinata e l'estensione di quella a distanza. Esattamente, insomma, come se si stesse vedendo una mappa.

1.4 *Voli d'uccello e occhi di talpa. Mappe, vedute e altri paesaggi nel XVI secolo*

Nel paragrafo appena concluso sono stati presentati alcuni esempi emblematici – quello dell'Alberti e di Piero della Francesca, su tutti – che rendono atto dell'incontro tra il sistema di rappresentazione prospettica e la riscoperta delle tecniche proiettive della cartografia tolemaica. Un incontro, come non si è mancato di ribadire più volte, che

contribuirà in maniera decisiva alla lentissima nascita del soggetto pittorico del paesaggio. Si è anche detto, tuttavia, che questo incontro è sostanzialmente il frutto della sperimentazione condotta da teorici e tecnici della rappresentazione spaziale. Vale a dire, il prodotto ancora embrionale di una riflessione specialistica, raffinata, umanista, insomma non contemplabile dal resto della popolazione. Per chiarire questo passaggio, può essere utile citare alcune riflessioni tratte dalle *Belle Contrade* di Piero Camporesi.

“Nel Cinquecento non esisteva il paesaggio, nel senso moderno del termine, ma il ‘paese’, qualcosa di simile a quello che per noi oggi è il territorio o, per i francesi, l'*environnement*¹⁴, luogo o spazio considerato sotto il profilo delle sue caratteristiche fisico-ambientali alla luce delle forme di insediamento antropico e delle sue risorse economiche” (1992, p. 9).

Fatti salvi alcuni celebri precedenti isolati – si pensi all’ascesa del Petrarca al Monte Ventoso del 1336 – l’Italia “è un paese visto dal basso [...], osservato dalla bottega, dalla piazza, dall’aia, dall’osteria”, nelle relazioni dei viaggiatori resta un “paesaggio-paese osservato in una dimensione orizzontale priva di spessore spaziale, priva di rimandi pittorici, di echi affettivi [...] immagini paesaggistiche, scorci “panoramici”, “viste” pittoresche sono impensabili per gli uomini del Cinquecento”. Quell’Italia, continua Camporesi, è fatta di:

“cose, di genti, di mestieri e di antimestieri, di affari e di malaffari, una lunga sfilata di oggetti, manufatti, prodotti, attività, messa a fuoco e identificata non dal nobile senso della vista ma da quelli più popolari del tatto, del gusto, dell’olfatto, [...] è però un paese reale, nel bene e nel male, nel lavoro e nell’ozio: un paese fatto non per essere dipinto o artisticamente illustrato ma nel quale abitare, vivere, comprare, commerciare, mangiare, lavorare, oppure da scansare e di cui diffidare.” (Camporesi, 1992, p. 10)

L’idea di paesaggio descritta da Camporesi è, come poi avrebbe detto Lucio Gambi (2008, pp. 329-337) quella di un “paesaggio integrale”, un territorio reale e non realistico, fondato sul lavoro, sulle relazioni socio-economiche, culturalmente estraneo qualsiasi

¹⁴ Come nota Claude Raffestin: “difficile comprendere perché Camporesi usi la parola francese *environnement* per tradurre la parola italiana territorio, che si può più facilmente rendere con il termine *territoire*. Questo esempio sembra abbastanza illuminante per far capire che il problema del paesaggio è contaminato dalla polisemia e dalla difficoltà di trovare equivalenti semantici soddisfacenti.” (2005, p. 60)

idealizzazione estetizzante. Il cui principio motore, in altre parole, è il “vivere”, non il “vedere”. Ancora nella prima metà ‘500, almeno in Italia, non esiste ancora un’autonoma estetica del paesaggio perché non esiste un’autonoma visione estetica del territorio. La rappresentazione artistica di *lontani, paesi e prospettive*, in altre parole, attinge ancora a piene mani dai modelli logico-funzionali della rappresentazione territoriale, restando sostanzialmente un esercizio teorico e tecnico. Il modello concettuale a cui rispondono i fondali (perché di questo si tratta) paesaggistici quattro e cinquecenteschi è quindi essenzialmente analogo a quello delle coeve *vedute*, delle carte e dei globi. Un “modello ridotto”, come lo avrebbe definito Claude Lévi-Strauss, il cui funzionamento risiede in:

“una sorta di rovesciamento del processo di conoscenza: per conoscere l’oggetto reale nella sua totalità, noi abbiamo sempre tendenza a operare cominciando dalle sue parti [...] La riduzione scalare rovescia questa situazione: rimpicciolita, la totalità dell’oggetto diviene meno temibile; per il fatto di essere quantitativamente diminuita, ci sembra qualitativamente semplificata. Più esattamente, questa trasposizione quantitativa accresce e trasferisce il nostro potere su un omologo della cosa: attraverso questo la cosa può essere colta, soppesata nella mano, afferrata con un solo colpo d’occhio [...] La conoscenza del tutto precede quella delle parti.” (Lévi-Strauss, 1962/2003, p. 25)

Un esempio chiaro di questo modello è ravvisabile in particolar modo nelle raffigurazioni pittoriche a soggetto urbano affermatesi a partire dal XVI secolo, le cui premesse semantiche, come osservato in modo embrionale nella Siena lorenzettiana, risalgono almeno a due e tre secoli addietro. Elemento di specifico interesse è che in questi “ritratti di città” (Nutti, 1996) la presenza della figura umana si va progressivamente ridimensionando e rarefacendo, lasciando il posto ad una visione spaziale sempre più limpida e ordinata. Si assiste qui, sul piano figurativo, a quello che Gaston Bachelard avrebbe chiamato “gulliverizzazione” (Bachelard, 1957/1975, pp. 171-204).

È inoltre significativo notare che tali rappresentazioni urbane, solitamente chiamate *vedute*¹⁵, di fatto restituiscano un punto di vista spesso sopraelevato e fisicamente

¹⁵ Le origini della veduta come genere risalgono, anche grazie al contributo di artisti stranieri operanti a Roma, alla metà del XVI secolo trovando “il suo avvio, quasi in sordina, soprattutto nel disegno e sui taccuini degli appunti [...] a suscitare questo tipo di visione fu, per naturali circostanze, Roma [...] quale appariva cioè nella sua rovinosa grandezza, agli occhi e alla mente degli artisti nordici” (Briganti p. 5). Da un punto di vista geografico, il dato è particolarmente interessante, perché restituisce una versione *ante*

irraggiungibile, quindi paradossalmente una veduta-non-vista ma solo, necessariamente, immaginata.

Un'immaginazione clinica e analitica, quella della veduta, che – come già detto con riferimento al sistema di rappresentazione prospettica – soddisfa in un solo colpo d'occhio il dettaglio nitido dell'osservazione ravvicinata e la sintesi della visione d'insieme. “Al volo d'uccello si aggiunge l'occhio della talpa” (De Seta, 2011, p. 28), come ha detto Cesare De Seta riferendosi alla celebre xilografia di Jacopo De' Barbari raffigurante la *Veduta di Venezia* (1500).



Figura 6. *Veduta di Venezia* (1500) - Jacopo de' Barbari. Museo Correr, Venezia. (Fonte: Wikipedia – Licenza PD)

Restando nella Serenissima ma passando alla seconda metà del secolo, straordinaria è la testimonianza contenuta in una lettera del 1573 indirizzata al pittore e cartografo veneziano Cristoforo Sorte dal nobile Bartolomeo Vitali, nella quale si congratula per l'eccellente “corografia” dell'area di Verona inviatagli dall'artista:

“Inoltre mi è grandemente piaciuto l'artificio, il quale voi dite d'aver usato nell'appropriar i colori alle qualità del paese, così fattamente che si possa *di leggieri* discernere quali siano i luoghi fertili e quali i sterili. Il che è secreto et eccellenza della pittura, la quale così questo ha possuto a voi insegnare, come sarebbe parimente il proprio verde de' prati, la varietà de' fiori, la diversità dell'erbe, la densità delle selve, l'orridezza de' monti, la chiarezza dell'acque il color delle carni, il nero e l'azzurro degli occhi, il color delle vesti, i *lontani* delle prospettive, gli effetti della

litteram della visione del paesaggio da parte di soggetti *outsider*, adoperando qui l'espressione di Cosgrove (1984).

bellissima aurora, il sereno della notte, le tempeste di mare, gli incendi, e tutto quello che ella abbraccia e raccoglie nel seno degl'innumerabili et infiniti suoi artificii. Veramente com'io in ciò molto lodo la vostra diligenza, e nell'aver disegnato questi nostri fiumi, come avete detto, dal principio loro fino al mare" [corsivi miei] (1573, pp. 275-76).¹⁶

Si notino, nella lettera del Vitali, due elementi che riportano alla mente il passo citato dal *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni. Il nobile esalta le capacità grafiche del Sorte nel restituire i "lontani delle prospettive" ma, in questo caso, la visione è davvero limpida in ogni suo punto, il brano paesaggistico è sì *umano* ma non compaiono "picciole figurette", non è necessaria una seconda e più attenta osservazione. "Di liggieri", ovvero senza sforzo, tutti i dettagli si danno con "varietà" alla vista come se si fosse sul posto, tanto da poter discernere "quali siano i luoghi fertili e quali i sterili".

Il disegno del Sorte è andato perduto ma, dalla descrizione del Vitali, lo si può immaginare come una rappresentazione ibrida tra cartografia e pittura, una "clearly part-map and part-landscape drawing", mutuando l'espressione da Denis Cosgrove (1985, p. 52). Si conosce, in compenso, la risposta ossequiosa del Sorte al Vitali del 1580, in cui il veneziano ridimensiona le lodi ricevute, definendosi un "puro pratico", ben conscio di quanta "prosonzione" vi sia da parte sua nel toccare "materia appartenente ad uomini letterati e filosofi contemplativi" (p. 279). Quella del Sorte, tuttavia, è solo una modestia strategica, quel ridimensionamento calcolato (in retorica lo si definirebbe 'cleuasma') che, per ogni bravo cartografo, è il più prezioso strumento di lavoro.

Come per l'Alberti, il Sorte o il De' Barbari, non sono rari i casi di artisti che, tra XV e XVI secolo, hanno coniugato la produzione pittorica con quella "prattica" cartografica, sviluppata attraverso la realizzazione di vedute, mappe e cicli pittorici di contenuto geografico (Schulz, 1987/1990). Tra gli esempi più significativi, è doveroso citare la mappa di Imola del 1502 di Leonardo da Vinci (anche lui, solito definirsi "omo senza lettere"), riconosciuta come la prima pianta a visione zenitale della tradizione occidentale. Vale a dire, la prima a ridurre definitivamente i volumi a piani e a cancellare le "picciole

¹⁶ Tutte le citazioni sono tratte dalle *Osservazioni nella pittura* di Cristoforo Sorte, opera ripubblicata grazie ad un progetto di riedizione della trattatistica d'arte italiana promossa dalla Fondazione Memofonte e dall'Accademia della Crusca. Il testo dell'opera è reperibile al link: www.memofonte.accademiadellacrusca.org/pdf/6.pdf.

figure” – quindi la presenza umana – dalla rappresentazione spaziale, ormai deformata in nome dell’oggettività formale.



Figura 7. Pianta di Imola (1502) - Leonardo da Vinci. Windsor Castle, Royal library (Fonte: Wikipedia – Licenza PD)

Nel 1582, esattamente a trent’anni dalla famosa lettera di Tiziano, vengono pubblicati i cinque volumi del *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, del cardinal Gabriele Paleotti, “il primo a porsi in maniera esplicita e sistematica la questione della rappresentazione della lontananza” (Farinelli, 2013, p. 231). Si tratta, probabilmente, dell’opera più importante scaturita dal Concilio di Trento (Prodi 1984, p. 28), una vera e propria linea guida di riferimento per la cultura figurativa cristiano cattolica negli anni che seguiranno. Come ha sottolineato Franco Farinelli:

È da tale riferimento che bisogna partire perché proprio in quest’opera, e forse soltanto in essa, quel che noi adesso intendiamo per paesaggio appare, all’inizio del suo corso moderno, in perfetto bilico con lo spazio, da intendersi secondo l’accezione filologico-tolomaica della parola come l’intervallo lineare standard tra due punti geometrici (Farinelli 2003, pp. 12-13) rispetto al quale ogni valore d’uso, cioè ogni luogo, è destinato a sparire [...] che esiste soltanto sulla mappa, nella rappresentazione geografica, e che da essa viene trasferita, già nell’antichità ma sistematicamente soltanto in epoca moderna, sulla faccia della Terra. Nel Discorso del cardinal Paleotti l’equilibrio tra paesaggio e spazio assume la forma dell’“imperfettione, per dir così, perfetta” (Farinelli, 2013, p. 228).

Tra i temi toccati nell'opera, spicca il riferimento esplicito all'opportunità, qui spinta alla soglia del dovere morale, che gli artisti rigettino una volta per tutte la realizzazione di immagini "bugiarde e false" (p. 358).¹⁷ Vale a dire, quelle immagini non "cavate dal naturale" (p. 332), incoerenti sul piano storico e geografico, come ad esempio quelle "sproporzionate" (p. 374) o che ritraggono personaggi "con arbori a lato et animali che non nascono in quei paesi" (p. 369). Compito precipuo dell'artista, dunque, è quello di raffigurare solo le cose "che sono sostanziali dell'opera, ovvero accidentali necessarie", operando secondo il principio della "diminuzione con augumento [...] [che] col tacere significa cose maggiori: così nella pittura si possono e si devono spesso dipingere le cose in tal maniera, che col tralasciarne alcuna e solo accennarla destramente, s'imagini lo spettatore cose maggiori tra sé medemo" (p. 381). Qualità, quest'ultima, che il Paleotti riconosce espressamente nel "rappresentare i siti, le regioni, le provincie, i regni, i mondi" (p. 177) e nelle "tavole di geografia" (p. 356), le quali "per se stesse non importano virtù, ma possono riferirsi ad essercitio di essa e servizio della vita humana, sé come sono *pitture di paesi*, di edificii, di animali, di guerre e di trionfi etc." [corsivo aggiunto] (p. 354).

Con buona pace di Anassimandro, verso la fine del '500, si può ormai sostenere che il furto dell'emblema albertiano viene definitivamente prescritto, acquisito e aggiornato come modello di autorappresentazione spaziale del potere politico e, a questo punto, anche religioso. Il soggetto pittorico paesaggistico è ancora essenzialmente uno strumento descrittivo, un puro corredo spaziale diminuito "con augumento", citando il Paleotti. Ma qualcuno, dall'altra parte dell'Europa, non sarà d'accordo: né col cardinale bolognese e né tantomeno con ciò che quest'ultimo, letteralmente, *rappresenta*.

1.5 O paese vicino o lontano. Il modello del paesaggio nel XVII secolo

Le prime avvisaglie di un'imminente modellizzazione del paesaggio come genere pittorico indipendente si registrano già a metà del XVI secolo, nel Nord Europa. La

¹⁷ Le citazioni dal *Discorso* del cardinal Paleotti sono tratte dall'edizione curata dalla Fondazione Memofonte e dall'Accademia della Crusca, reperibile online al link: www.memofonte.accademiadellacrusca.org/pdf/5.pdf

frattura procurata dalla Riforma e l'emergere di una nuova classe mercantile contribuiscono ad ispirare i temi di una ricerca pittorica che, alle fantasie dell'iconografia sacra e moraleggiante, preferisce la raffigurazione della realtà domestica, civile e borghese dei quadri con marine e vedute urbane con mercati e fiere. Le premesse tecnico-stilistiche della pittura nordeuropea, come già detto, erano già state lanciate nella prima metà del XV secolo, ma solo nel '500 inoltrato troveranno una configurazione tematica propria e, soprattutto, una significativa domanda di mercato.

Per il tema specifico della pittura di paesaggio, il caso olandese è probabilmente il più emblematico. Dopo l'indipendenza dalla monarchia spagnola nel 1588, le sette Province Unite si avviano a diventare una delle potenze commerciali più solide nel panorama europeo, imponendosi dal Mar Baltico che era stato della lega Anseatica, fino all'Africa e alle Americhe. È l'inizio di quello che gli storici chiamano il Secolo d'Oro (*Gouden Eeuw*), in cui si assiste all'iniezione di una mole inedita di liquidità, la cui gestione esalta ma al contempo imbarazza la classe mercantile calvinista. Questo "disagio dell'abbondanza", mutuando la famosa espressione di Simon Schama (1987), diventa indirettamente garanzia etica di circolazione monetaria, quindi di non accumulazione privata e di reinvestimento in opere benefiche. Anche per questa ragione, con le parole di Mario Praz, «come già in Italia, la prosperità dei commerci portò quella delle arti» (Praz, 1981, p. 3). Tuttavia, a differenza dell'Italia dei banchieri fiorentini e genovesi del XV secolo, l'Olanda del XVII secolo gestisce la circolazione di denaro, ma anche di merci e persone, sostanzialmente via mare e su quattro continenti. Si è già accennato al fatto che il suo esiguo territorio nazionale è costantemente ridisegnato dall'opera di drenaggio e canalizzazione. Nel 1612, ad esempio, viene terminato il polder di Beemster (oggi patrimonio dell'umanità dell'Unesco), il primo ad essere ricavato da un lago, dove i coloni impianteranno campi di grano con un livello di produttività talmente cospicuo da garantire rifornimenti per le navi della Compagnia Olandese delle Indie Orientali.

Vi sono tutti i presupposti storici e geografici, insomma, perché si avvii una straordinaria campagna di produzione topografica e cartografica che restituisca «la visione esatta, la leggibilità del territorio nel quale è possibile avventurarsi» (Dubbini, 1994, p. 5). Come notato dalla citata Svetlana Alpers, «nessun'altra epoca e nessun altro paese videro mai un rapporto così stretto tra cartografia e pittura» (Alpers, 1983/2004, p. 195). Ancora una volta, ma su scala radicalmente più estesa, la produzione di territorio necessita un

perfezionamento della sua rappresentazione, con stimoli decisivi sul fronte della ricerca pittorica. Le nuove mappe non sono più prerogativa di papi e principi, anzi non devono esserlo. Adesso entrano nelle case dei mercanti, affisse ed esposte come dipinti, diventando esse stesse tema iconografico ricorrente, come si può apprezzare nell'*Allegoria della pittura* (1666 ca.) di Jan Vermeer.



Figura 8. *Allegoria della pittura* (1666) - Johannes Vermeer. Kunsthistorisches museum, Vienna

(Fonte: Wikipedia – Licenza PD).

A proposito di Vermeer, è suggestivo notare che, dei 36 dipinti a lui oggi attribuibili, raffigurino solo due rappresentazioni di spazi aperti: la *Veduta di Delft* (1660-61) e la *Stradina di Delft* (1657-58). In entrambi i casi, il sapiente uso della “camera ottica” permette al pittore di raggiungere livelli di definizione straordinaria, con una luminosità cromatica che, ormai da due secoli, la scuola olandese e fiamminga non smette di insegnare al resto d’Europa. Come avrebbe detto Eugène Fromentin, denominatore comune della poetica pittorica olandese del ‘600 è «un’affezione per il vero, un amore per il reale, che danno alle loro opere un valore di cui le cose sembrano sprovviste» (1875/1943, p. 114). Non è un caso, d’altronde, che buona parte di questi pittori

provengano da famiglie di artigiani vetrai, dunque possedendo un'esperienza pregressa circa il funzionamento di lenti e specchi (Alpers, 1983/2004, p. 140).



Figura 9 La stradina di Delft (1657-58) - Johannes Vermeer. Rijksmuseum, Amsterdam

(Fonte: Wikipedia – Licenza PD)

Ci si concentri, per un attimo, sulla *Stradina*. Il campo visivo si restringe in modo inedito, il soggetto è integralmente urbano, il punto di vista è interno e localizzabile nella cittadina di Delft. Non vi sono concessioni a visioni d'insieme, l'inquadratura sembra piuttosto costruita secondo la moderna regola dei terzi. Persino le due palazzine non sono ritratte nella loro interezza e, in questa sede, sembrano restituire al meglio quello che Roger chiama la “percezione estetica di una parte”. Quattro figure, non casualmente tutte femminili (Quaini, 2006, p. 99; Ricci, 2013, pp. 667-668), abitano silenziosamente la scena. Una di esse, indaffarata con un bacile, è ritratta in profondità, nel vicolo che dà il titolo all'opera, ma la lontananza non ne compromette la visibilità.

Come hanno dimostrato studi recenti, probabilmente la palazzina era un posto familiare al pittore, forse raffigurante la casa di una sua zia. L'edificio sarebbe stato abbattuto nel 1661 per erigere la Gilda di San Luca e non si può escludere che il soggetto sia stato scelto

per documentare un luogo destinato ad andare perduto. In ogni caso, il legame con il soggetto resta non dichiarato, tacito come tutta la composizione. Se, parafrasando Eugenio Turri (2004), il paesaggio è il tempo del silenzio, quest'opera il silenzio - benché urbano – sembra rispettarlo e consacrarlo. Ma, si potrebbe proseguire, forse proprio per questo il silenzio de *La stradina* di Vermeer invita a tacere più che a definire, offrendosi all'osservatore contemporaneo come la miglior raffigurazione di un problema, caro e nodoso per la geografia del secondo '900. Vale a dire, quando ci si inizierà a chiedere seriamente dove cominci e dove termini il rapporto tra territorio, paesaggio e luogo. Un problema, evidentemente, su cui si dovrà a tornare a riflettere.

Ad ogni modo, ciò che rende rilevante questo dipinto non è la sua esemplarità ma, esattamente al contrario, la sua eccezionalità. Il modello estetico di paesaggio che si imporrà nel '600, infatti, non è quello de *La Stradina* ma ancora una volta quello fondato sulla profondità spaziale, sull'intramontabile abbraccio dello sguardo che privilegerà il soggetto "territoriale" della città.

Anche per questa ragione, se l'ispirazione analitico-descrittiva arriverà dai pittori dei Paesi Bassi, la naturale sede di sperimentazione sintetica sarà l'Italia e, più precisamente, Roma, modello archetipico di tutte le città, quindi modello ideale per tutti i paesaggi.

Già sul finire del '500, arrivano da Anversa a Roma per stabilirvisi definitivamente artisti come i fratelli Matthijs e Paul Bril, attivi presso il cantiere di Gregorio XIII nella citata Galleria delle Carte geografiche, ma anche autori di una consistente produzione di disegni e incisioni che ritraggono le antiche vestigia romane. Vestigia che per alcuni artisti evocano un passato mitico e ormai perduto, per altri uno scenario perfetto per la raffigurazione di soggetti popolari e, per altri ancora (è il caso dei fratelli Bril), entrambe le cose. Sarà proprio su queste rovine, dunque, che si pongono le premesse per lo sviluppo di due filoni che caratterizzeranno la produzione grafico-pittorica del XVII secolo: la scena di genere e il paesaggio ideale.

Figura emblematica in questa fase di transizione è stato Annibale Carracci, bolognese come il Paleotti, inizialmente straordinario sperimentatore delle citate immagini di genere con scene di caccia e pesca di assonanza nordica (in questi anni va diffondendosi in Italia

l'opera dei cosiddetti “bamboccianti”¹⁸), poi raffinato interprete dell'estetica classicista che apre la strada alla codificazione della pittura di paesaggio.

Si prenda ad esempio la famosa lunetta raffigurante *Il paesaggio con la fuga in Egitto* (1602), originariamente facente parte della decorazione commissionata dal cardinale Pietro Aldobrandini per la sua cappella personale e generalmente considerata l'opera che inaugura la tradizione figurativa del paesaggio ideale.



Figura 10 Paesaggio con la fuga in Egitto (1603-1604) - Annibale Carracci. Galleria Doria Pamphilij, Roma
(Fonte: Wikipedia – Licenza PD)

Allontanandosi dalle distorsioni tardomanieriste, il Carracci recupera e rielabora la lezione del Rinascimento maturo di Giorgione e Tiziano, ristabilendo di fatto – come avrebbe detto Ernst Gombrich – il “senso dell’ordine” (Gombrich, 1979). La scena, ambientata nell’Agro Romano, è costruita con un equilibrio compositivo inedito, entro cui i personaggi si integrano in una lontananza intermedia, senza l’invadenza protagonista del primo piano ma senza nemmeno l’evanescenza accidentale delle “picciole figure” che scompaiono sullo sfondo. Quello che nei due secoli precedenti era il piano di profondità, adesso diventa ambiente che avvolge la scena, dove lo spazio storico del profano (si veda la città medievale con resti antichi sullo sfondo, con una chiara citazione della cupola del

¹⁸ Così si esprime Giovanni Paolo Lomazzo nel secondo volume del suo *Trattato della pittura* (1584) a proposito dei “paesi” dipinti dai bamboccianti: “Evvi ancora un’altra sorte di paesi ne i quali si esprimono officine, scuole, taverne, piazze di mercanti; fannosi deserti, selve, rupi, sassi, monti, boschi, acque, fiumi, navi, luoghi popolari e stufte, o vogliam dire terme” (II, 408-409; citato in Grassi & Pepe, 2007, p. 555).

Pantheon) ospita quello a-storico del sacro. Le due *Civitates* di Agostino, definitivamente, si riappacificano e sembrano *idealmente* coincidere. Idealmente: vale a dire, ancora una volta ma in maniera diversa, ritraendo non ciò che si vede ma quello che si può solo immaginare.

A cavallo tra XVI e XVII secolo, dunque, i tempi sono maturi perché il paesaggio si inizi ad affermare e diffondere come genere autonomo. La sua autonomia, tuttavia, non deve essere confusa il successo e la considerazione, ancora decisamente modesti, di cui questo genere gode presso i pittori, i teorici e il nascente mercato dell'arte.

Quando non affrontato e sublimato dai grandi artisti dell'epoca (è il caso, ad esempio del Carracci), il principale problema posto dal genere del paesaggio resta tecnicamente quello della resa della profondità spaziale e, retoricamente, quello del primato delle tradizioni nazionali. Come si può leggere nel *Trattato della Pittura, Scultura et Architettura* (1584) di Giovanni Paolo Lomazzo, vera e propria summa delle teorie dell'arte del tardo manierismo: "I paesi voglioni essere distinti in tre parti [ovvero su tre piani di profondità]: la prima vuol essere visibile d'appresso; la seconda più abbagliata, e la terza che quasi si smarrisca affatto e si perda in infinito, sì che la seconda si componga in effetto giusta di prospettiva con la prima. Ed a ciò bene esprimere, bisogna avere una grazia particolare et un dono divino" (II, p. 408; citato in Grassi & Pepe, 2007, p. 555).

Esattamente come per Paolo Pino quarant'anni prima, anche per il Lomazzo non vi è alcun dubbio che il maggiore interprete di questa dote divina sia stato Tiziano, a cui si accodano altri grandi nomi della pittura, principalmente italiana e fiamminga. Esattamente come per il Pino, persiste anche l'idea per cui il soggetto del "paese" (termine ancora interscambiabile e tendenzialmente preferito a "paesaggio") si conferma come un'occasione per ribadire la superiorità, pur in un genere minore, della tradizione italiana su quella nordeuropea.

Un'altra testimonianza suggestiva che può offrire un'idea circa la percezione della pittura di paesaggio nella prima metà del secolo è quella del marchese Vincenzo Giustiniani, uno dei più importanti collezionisti e committenti della Roma seicentesca. All'interno del suo *Discorso sulla pittura* (ante 1620), Giustiniani classifica i dodici generi pittorici ("modi di dipingere"), riservando al genere della veduta o del paesaggio la settima posizione e descrivendolo lapidariamente come segue:

"Settimo: saper ritrovare una cosa grande, come una facciata, un'anticaglia, o paese vicino, o lontano; il che si fa in due maniere, una senza diligenza di far cose minute, ma con botte, o in confuso, come macchie, però con buon artificio di pittura fondata, o con franchezza esprimendo ogni cosa; nel qual modo si vedono paesi di Tiziano, di Raffaele, dei Caracci, di Guido, ed altri simili. L'altro modo è di far paesi con maggior diligenza, osservando ogni minuzia di qualsivoglia cosa come hanno dipinto il Civetta, Brugolo, Brillo, ed altri, per lo più Fiamminghi, pazienti in far le cose dal natural con molta distinzione" [corsivo mio] (Citato in Pierguidi, 2017, p. 372, n. 13).

Nelle parole del Giustiniani non vi è traccia di primati di scuola: c'è la maniera "con maggior diligenza", in cui eccellono i fiamminghi, e quella "senza diligenza" in cui primeggiano – neanche a dirlo – gli italiani. Al contempo, la natura del soggetto paesaggistico non sembra rilevante. Quel che importa è che questo soggetto sia grande, che vi sia spazio e profondità da dipingere e quindi ridimensionare in unica immagine.

Ma, oltre a tutto ciò, c'è forse una cosa ancora più importante e che ovviamente il Giustiniani non dice ma lascia intendere. La pittura di paesaggio, a prescindere da eventuali classifiche di merito, inizia a configurarsi come oggetto di interesse sociale, non solo degli artisti o degli esteti, ma anche dei committenti e dei mercanti di arte.¹⁹

Scenario di questi dipinti ma anche centro nevralgico del mercato artistico dell'epoca è Roma, con le sue vestigia imperiali ma anche con i suoi cardinali e le rispettive famiglie, che sembrano aver dimenticato in fretta gli ammonimenti severi del Paleotti. Non è dunque necessario spiegare perché, nell'arco di pochi anni, si trasferiscano o quantomeno passino dalla città capitolina alcuni dei più grandi interpreti della pittura italiana ed europea. Tra questi, oltre al Domenichino, a Francesco Albani e ai fratelli Carracci da Bologna, spiccano i nomi dei francesi Nicolas Poussin e Claude Lorrain. Sarà proprio grazie a questi ultimi che, il genere minore del paesaggio guadagnerà non più solo

¹⁹ Pressocché negli stessi anni, il senese Giulio Mancini, medico e collezionista d'arte, all'interno delle sue *Considerazioni sulla pittura* (1614-1621 circa) propone una triplice distinzione del genere paesistico, articolata dalla modalità più semplice a quella più complessa: "il paese semplice senz'arbori o altra cosa animata"; "il paese arboreo senza figure"; "il paese perfetto con elementi, arbori, animali, bruti, huomini et edificij" (Mancini, 1956-57, I, pp. 112-113) Interessante il riferimento, nella sezione dedicata alla Vita di Paul Bril, alla linea d'orizzonte tendenzialmente alta che caratterizza le raffigurazioni paesaggistiche dei fiamminghi: "l'horizzonte così alto [...] che poi il lor paesaggio con più tosto una maestà scenica che un prospecto di paese" (*Ivi*, p. 260).

indipendenza ma anche maggiore dignità nel campo delle arti. Ovviamente, questo non significa affatto un'emancipazione dall'associazione semantica della parola "paesaggio" con il problema della profondità spaziale. Significherà, piuttosto, emancipare quella profondità spaziale dall'ossessione quattrocentesca per la pulizia geometrica, riscaldandola con una cura intima e, appunto, ideale.



Figura 11. Paesaggio con Diogene (1647) – Nicolas Poussin. Museo del Louvre, Parigi.

(Fonte: Wikipedia – Licenza PD)

Come suggerisce Silvia Ginzburg, “Poussin sembra essere diventato un pittore classicista innanzitutto attraverso il paesaggio, vale a dire che quel suo stile che si chiamerà classicista sembra essere emerso nell’ambito di una ricerca che aveva per oggetto primo la resa delle lontananze e degli effetti di luce della natura” (Ginzburg, 2006, p. 287). A partire dal terzo decennio del secolo, si nota nelle sue pitture una concezione che “trasforma il modo di descrivere l’aria e le lontananze mediante giustapposizione di macchie cromatiche, secondo il modello di Tiziano, in uno spazio prospetticamente percepito e restituito attraverso una piena identità di colore e forma” (Ivi, p. 288). Accolto nell’ordine dello spazio prospettico, il paesaggio ideale ospita scene mitologiche riproposte in un ambiente antico ma reale, spentosi nella storia ma vivo nell’immaginazione, una mescolanza di arcaico e moderno che ricorda velatamente Piero

della Francesca ma già annuncia Paul Cézanne. L'artista, qui, l'*outsider* d'oltralpe inizia per primo ad avvertire il territorio come materia poetica che, pur idealizzata spazialmente e iconograficamente, risulta interpretativa, intellettuale e, con una parola, soggettiva.

A livello formale, si è decisamente agli antipodi rispetto alla pittura topografica e lenticolare degli olandesi. Al contempo, però, ci sono ormai buone ragioni per parlare di un fenomeno organico che supera le competizioni nazionali. Vale a dire, un fenomeno diffuso che porta l'arte figurativa a osservare il territorio con uno sguardo indipendente, individuale, che potenzia (nel caso olandese) o idealizza (nel caso italiano) i limiti fisiologici della testimonianza oculare. Un percorso mediano tra queste vie sarà quello di Lorrain, "leader incontrastato della fusione dei due generi dei paesi e delle prospettive" (*Ivi*, p. 294) e promotore di una declinazione del paesaggio al contempo classica e naturalistica. La resa cromatica dei valori luministici osservati dal vero nelle campagne romane, a cui dedicherà gran parte della sua produzione, costituisce la sua cifra distintiva, l'introduzione figurativa al pittoresco, il luogo in cui l'immaginazione conquista la chiarezza della vista *in loco*.

Tuttavia, le delicatezze oniriche dei primi grandi paesaggisti – non importa se classici o di genere, italiani o nordeuropei – sembrano nascondere qualcosa. Ninfe, fauni e pastori passeggiano e banchettano sereni, tra le campagne dell'Agro ritratte da Poussin. Una calma placida e sospetta veglia sugli scorci luminosi di Delft, dipinti da Vermeer. Intanto, la Guerra dei Trent'anni (1618-1648) sta devastando e impoverendo tutta l'Europa, Italia e Olanda comprese. La nascita della pittura di paesaggio, ufficialmente, dichiara la morte di quella del territorio. Al desiderio di ordine, ormai demandato alle sole carte geografiche, i paesaggisti preferiscono quello dell'armonia. E, per farlo, eleggono a proprio scenario ideale e ricorrente il teatro della romanità, trasformando il cimitero del più grande progetto politico e militare dell'antichità europea in una rediviva e pacifica Arcadia. Con l'affermazione della pittura di paesaggio, in altre parole, quel che si afferma è il diritto dell'artista di iniziare ad osservare soggettivamente la natura, a patto di distogliere lo sguardo dal territorio.

1.6 Specchi, uragani e telescopi. Visioni del paesaggio tra XVIII e XIX secolo

A livello terminologico, il XVII secolo si chiude più o meno con la stessa incertezza con cui è iniziato. Le pitture di paesaggio si vendono e circolano ormai in tutta Europa, ma il genere continua ad essere orfano di una denominazione univoca.

Ancora nel 1681, all'interno del fondamentale *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* di Filippo Baldinucci, il termine "paesaggio" è formalmente assente, ma non si fa fatica a rintracciarne il significato in altri soliti e più fortunati lemmi.

"*Paesi*, appresso i pittori sono quella sorta di pittura, che rappresentano campagne aperte, con alberi, fiumi, monti e piani, et altre cose da campagna, e villaggio" (Citato in Grassi & Pepe, 2007, p. 555).

"dicono i nostri Artefici, talvolta *veduta* per lo stesso che *prospettiva*, o *lontananza in prospettiva*: onde bella veduta dicesi a paese vasto e ameno, che vero o dipinto molto dimostra all'occhio: e proprijssimamente dicesi disegnar vedute a quello studio, che fanno i pittori, particolarmente Paesanti, andando attorno per diverse campagne, o in luoghi eminenti di Città, ritraendo [...] paesi, abitazioni boscherecce, città, fiumi, e simili" [corsivi aggiunti] (Citato in Ivi, p. 919-920).

Sebbene non se ne parli espressamente, in queste definizioni si intravedono alcuni dettagli che già suggeriscono i caratteri di quella che sta per diventare l'estetica del paesaggio.

Per la prima volta in questo percorso, la *veduta* (o *prospettiva* o *lontananza in prospettiva*) inizia a diventare "bella", così come il *paese* veduto, anch'esso "ameno", che – passaggio decisivo – può essere dipinto ma anche "vero". Ormai i precetti controriformisti sono alle spalle: la pittura di paesaggio inizia a diventare (anche) un problema legato al godimento estetico e alla percezione visiva. L'unica condizione, adesso, è che "molto dimostri all'occhio".

Se il *Dizionario* del Baldinucci, però, resta orfano della parola "paesaggio", nell'arco di pochi anni questa troverà dignità (ancora timidamente) negli ambienti della coeva critica artistica inglese (Ogden & Ogden, 1955) e, all'inizio del '700, in maniera più decisa da parte di quella francese. Nel suo *Cours de Peinture* (1708), così si esprime Roger De Piles:

“Tra tutti i *piaceri* che i differenti piaceri della pittura procurano a quelli che li esercitano, quello di fare del Paesaggio mi sembra il più sensibile e il più *comodo*; perché nella grande *varietà* di cui è suscettibile, il Pittore ha maggiori occasioni che in tutti gli altri generi, di contentarsi nella scelta degli oggetti; la solitudine delle rocce, la freschezza delle foreste, la limpidezza delle acque, il loro mormorio apparente, le distese dei piani e dei lontani, la mescolanza degli alberi [...] così la Pittura, che è una specie di creazione, lo è ancor più nei confronti del Paesaggio” (Citato in Grassi & Pepe, 2007, pp. 200-201)

Si noti il tema della “varietà”, concetto di cui si è già accennato con riferimento al Sorte e finalizzato sostanzialmente a produrre “piacere”, in modo espressamente “comodo”, nell’osservatore come nell’artista stesso (“contentarsi” qui significa letteralmente “generare contentezza”). Ancor più che una “specie di creazione”, il paesaggio diventa in questo caso strumento retorico e poetico la cui qualità non è la verosimiglianza, ma l’ordine compositivo dato dalla “scelta degli oggetti”: in altre parole, il suo potere immaginativo. Un potere, quest’ultimo, che toccherà verso la fine ‘700 gli esiti più evocativi nei *blot-drawings* di John Robert Cozens, questa volta in Inghilterra, dove impartendo macchie monocrome sul foglio (con evidente richiamo alle teorie leonardesche) sarà possibile costruire brani paesaggistici ideali (Oppé, 1952).²⁰

Il XVIII secolo, tuttavia, è anche il secolo in cui i generi del paesaggio e della veduta imboccheranno due vie differenti, il primo specializzandosi nelle raffigurazioni naturali e la seconda in quelle a carattere urbano. Ancora una volta, Venezia partecipa a questo processo in maniera determinante, offrendo ispirazione alle due principali declinazioni del vedutismo: la veduta realistica, che ha come principali esponenti Gaspar Van Wittel e Antonio Canal detto il Canaletto, e la veduta immaginata, meglio nota come “capriccio”, che conta tra i suoi maggiori interpreti Sebastiano Ricci, Giuseppe Zais, Francesco Zuccarelli e Bernardo Bellotto.

²⁰ Muovendo da questi esperimenti, Cozens ha formalizzato il metodo pittorico in “A New Method of assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape” (1785).



Figura 12. Capriccio con Campidoglio (1742) – Bernardo Bellotto. Galleria Nazionale, Parma.

/Fonte: Wikipedia – Licenza CC BY-SA 3.0)

Come sempre, tuttavia, ogni distinzione di genere risulta più utile alla sintesi manualistica che all'analisi critica. Si prenda qui ad esempio il caso del “capriccio”.

Prima di diventare un genere, almeno da due secoli si era soliti indicare come capriccio una stravaganza dell'immaginazione dell'artista, da Michelangelo al Borromini, tradotta in virtuosismo tecnico. Nel XVIII secolo, invece, il capriccio diventa un filone di ricerca che si innesta nel gusto scenografico barocco e rococò, quindi entro una pulsione anticlassicista che intende generare piacere dall'estro e non dall'ordine compositivo.

Ad ogni modo, qui si ritiene che marcare le dicotomie non aiuti a rendere atto del tema che più interessa in questa sede. A prescindere che si parli di una visione classicista o anticlassicista, i paesaggi ideali di Lorrain quanto i capricci del Bellotto costituiscono comunque due variazioni sul tema della visione d'insieme immaginata: nel primo caso armonizzata in un ordine compositivo e popolata di un'iconografia mitologica e campestre; nel secondo, liberata all'estro scenografico di arditi scorci architettonici. In entrambi i casi, tuttavia, si ravvisa il desiderio di produrre (e non riprodurre) un'immagine che l'occhio difficilmente può scorgere e “abbracciare” nello spazio reale, ma solo riconoscere, immaginare ed eventualmente ricostruire.

Non è un caso, ad esempio, che in molte vedute di Giovan Battista Piranesi ricorrano e convivano i temi delle antiche rovine romane entro uno spazio completamente immaginario, monocromo e, più che veduto, appare letteralmente visionario, come poi avrebbe detto Henri Focillon (2006). Così come non è un caso che, nel tardo XVIII secolo, strumento irrinunciabile di viaggiatori e dei pittori di vedute e paesaggi sia – oltre alla citata camera ottica in voga presso gli olandesi – il cosiddetto “specchio Claude” (così rinominato perché è possibile che già lo stesso Lorrain ne facesse uso). Vale a dire, uno specchietto convesso e tinto di nero che permette di riprodurre l’immagine entro un supporto portatile, così distorta in modo omogeneo dalla curvatura della lente e non più da quella irregolare dell’occhio (Balloni, 2008; Mazzucchelli, 2013).



Figura 13. Specchio Claude. (Fonte: Wikipedia – Licenza CC-BY 4.0)



*Figura 14. Il pastore (1655-60). Claude Lorrain. National Gallery of Art, Washington D.C.
La gradazione tonale denota l'utilizzo di uno specchio Claude. (Fonte: Wikipedia – Licenza PD)*

È un momento decisivo nella storia della rappresentazione, ma adesso è legittimo parlare anche di percezione, spaziale: il pittore volta le spalle all'oggetto da ritrarre e, per vederlo meglio, preferisce osservarlo entro una triangolazione controllata, in uno specchio predisposto per quella funzione che già lascia pensare alla rivoluzione concettuale che entro pochi decenni arriverà con la nascita della fotografia (Miraglia, 2012).

A proposito di triangolazione, in quegli stessi decenni anche la rappresentazione cartografica sta cambiando definitivamente forma e finalità: con la mappa del Regno di Francia dei Cassini (pubblicata tra il 1756 e il 1815) si inaugura la stagione della triangolazione geodetica e quindi quella di una nuova metodologia della rilevazione sul campo (Pelletier, 2013). Ormai, lo si è detto, la rappresentazione tecnica del territorio e la sua rappresentazione estetica hanno intrapreso due cammini distinti. Al tempo stesso, però, osservandone l'evoluzione settecentesca, diventano tantopiù evidenti le tracce di un'origine comune. Alla metà del XVIII secolo, il disegno cartografico quanto la pittura paesaggistica o la veduta si fondano su un processo grafico di una rielaborazione ottica che aggiorna, rispettivamente, le imperfezioni della proiezione tolemaica e della prospettiva lineare fiorentina. Certo, a differenza che nel '500, adesso i cartografi quanto i *paesanti* viaggiano, arrivano sul posto, raccolgono dati empirici. Ma, in entrambi i casi,

il prodotto finale del loro lavoro resta un'immagine dichiaratamente virtuale, un esercizio cognitivo che riconosce l'irriproducibilità tecnica del dato empirico.

Per chiarire questo passaggio, può essere utile riportare alla mente le parole Gregory Bateson che, riflettendo sul rapporto tra mappa e territorio, in *Verso un'ecologia della mente* (1972/1990) scrive:

“Diciamo che la mappa è diversa dal territorio; ma cos'è il territorio? Da un punto di vista operativo, qualcuno con la sua retina, o con un metro, è andato a ricavare certe rappresentazioni che poi sono state riportate sulla carta. Ciò che si trova nella carta topografica è una rappresentazione di ciò che si trovava nella rappresentazione retinica dell'uomo che ha tracciato la mappa; e se a questo punto si ripete la domanda, ciò che si trova è un recesso all'infinito, una serie infinita di mappe: il territorio non entra mai in scena. Il territorio è la *Ding an sich*, e con esso non c'è nulla da fare, poiché il procedimento di rappresentazione lo eliminerà per sempre, cosicché il mondo mentale, è costituito solo da mappe di mappe, *ad infinitum*. Tutti i 'fenomeni' sono letteralmente 'apparenze' (Bateson, 1972/1990, pp. 471-72).

Se si assume, con Bateson, che il “fenomeno” territorio non sia altro che apparenza e che quindi ogni mappa che intenda riprodurlo non possa essere altro che, ricorsivamente, la rappresentazione grafica di una rappresentazione retinica o metrica, si potrebbe dunque dedurre che, quando si percepisce il territorio, di fatto se ne sta percependo *comunque* solo una possibile costruzione mentale. Ovvero, lo si sta già percependo comunque come una mappa, a prescindere che si parti di una veduta urbana, campestre o di una carta topografica. Ma, si intende, ognuna con le proprie differenze.

Il capriccio vedutista, sotto questo aspetto, costituisce una reazione a questo processo di sistematizzazione razionale ed è tanto più significativo perché non lo fa rinnegando, ma piuttosto esasperando lo strumento della rappresentazione prospettica, la “tecnica di ricondurre a misura l'intervallo spalancato tra il soggetto e l'oggetto” (Farinelli, 2015). I semi per la pittura metafisica e per il surrealismo del XX secolo, insomma, sono appena stati lanciati.

Discorso diverso, invece, è quello della pittura di *paesi*. In questo caso, almeno ancora per tutto il '700, la mappa (ovvero l'immagine mentale) del *paesante* non è nevritale, si nutre della bellezza mite delle campagne, sfrutta la tecnica – come già accennato: si pensi allo specchio Claude – per allineare delicatamente l'armonia ottica con quella

iconografica campestre. Nell'arco di due secoli, il genere del paesaggio ha conquistato autonomia espressiva nel campo delle arti figurative, ha sviluppato propri caratteri iconografici identitari, ha preso le distanze dalle sperimentazioni vedutiste, è stato esaltato e sponsorizzato dai grandi della pittura europea: non è più, in altri termini, solo la riproduzione pittorica della lontananza.

A riprova di questo, alla parola “paysage” sarà dedicata persino una voce nell'*Encyclopédie* (1751-1780), che così ne apre la definizione:

“C'est le genre de peinture qui représente les campagnes & les objets qui s'y rencontrent. Le paysage est dans la Peinture un sujet des plus riches, des plus agréables & des plus féconds. En effet, de toutes les productions de la nature & de l'art, il n'y en a aucune que le peintre paysagiste ne puisse faire entrer dans la composition de ses tableaux”.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, il perché l'*Encyclopédie* non si scagli contro le frivolezze del paesaggio e anzi ne lodi i piaceri e le fantasie, citando espressamente (nel proseguo della definizione) l'opera di Poussin e i pastori dell'Arcadia. Provando a rispondere a questa domanda, l'impressione è che i *philosophes* abbiano già ben chiaro che il paesaggio – che qui prendono in considerazione solo in quanto genere pittorico – non sia uno strumento di descrizione oggettiva della realtà, ma piuttosto un esercizio del pensiero. In altre parole, un'operazione filosofica sul significato stesso del “vedere”.

Per chiarire questa ipotesi, può essere utile tornare indietro di un paio d'anni rispetto alla pubblicazione dei primi volumi della *Encyclopédie*, quando Denis Diderot scrive uno splendido saggio intitolato *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Diderot, 1749/2016), traducibile come “Lettera sui ciechi ad uso di coloro che vedono”. Va anticipato, la pubblicazione in forma anonima di questo testo varrà al francese tre mesi di carcere. Questa lettera rappresenta la risposta che Diderot propone ad un quesito che animava il dibattito filosofico europeo da circa una settantina d'anni e che, come avrebbe sottolineato Ernst Cassirer (1936), diventerà la più importante questione teorica di tutto il XVIII secolo. Per la precisione, tale quesito viene posto per la prima volta nel 1688 dal filosofo irlandese William Molyneux che, rivolgendosi a John Locke, si chiede «se il cieco che recupera la vista possa sapere, per mezzo della propria vista prima che allunghi le mani, se sia in grado di raggiungere i solidi, sebbene siano *lontani* da lui venti o mille piedi» (citato in Mazzeo, 2005, p. 119) [corsivo mio]. Il quesito assumerà una forma

definitiva e meglio articolata solo nel 1693, quando Molyneux – rimasto vedovo dopo aver perduto sua moglie, malata e cieca da tempo – riformulerà l’interrogativo, comunque rivolto al filosofo inglese, in questi termini:

«supponete che un uomo nato cieco ad ora adulto che abbia imparato a distinguere per mezzo del tatto un cubo da una sfera, si supponga di avorio e più o meno della stessa grandezza, cosicché sappia dire quando abbia toccato l’uno o l’altro se si tratti di un cubo o di una sfera. Supponete allora che il cubo e la sfera siano posti sopra un tavolo e il cieco ritrovi la vista. Ditemi se per mezzo della vista egli possa ora distinguerli e dire quale sia il cubo e quale la sfera» (Citato in Mazzeo, 2005, p. 20).

Successivamente Molyneux renderà pubblica in una lettera anche la sua risposta, negativa, dovuta al fatto che “poiché, sebbene egli [il cieco] abbia appreso dall’esperienza la maniera in cui un globo o un cubo agiscono sul tatto, non ha tuttavia appreso dall’esperienza che ciò che agisce sul suo tatto in una data maniera deve agire sulla sua vista in una data maniera”.

Il *jocose problem* troverà dignità letteraria all’interno della seconda edizione del *Saggio sull’intelligenza umana* (1694), dove Locke condividerà la posizione di Molyneux e mutuandone la questione, la trasformerà in un perfetto supporto teorico su cui articolare e difendere la preminenza della dimensione empirica nei processi cognitivi dell’uomo.

Proprio al filosofo inglese, peraltro, si deve una decisiva riformulazione del quesito con ulteriori e originali accorgimenti, ragion per cui alcuni autori hanno notato che sarebbe più opportuno parlare di una “questione Molyneux-Locke” (Mazzeo, 2005, p. 22). Nella fattispecie, Locke si chiederà se il neovedente sia in grado di distinguere una sfera da un cubo realizzati nello stesso materiale (nella fattispecie, di metallo), “al primo sguardo” (*at first sight*) e “con certezza” (*with certainly*). Le sue conclusioni, prevedibilmente, saranno negative, affermando che in nessun caso la conoscenza umana della realtà non può essere immediata, vale a dire *non-mediata* da un’esperienza diretta o quantomeno dalla variabile temporale.²¹

²¹ Il quesito sarà oggetto di riflessione quasi obbligata nel ‘700, richiamando l’attenzione, tra gli altri, di: George Berkeley (1709), Voltaire (1738), George Luois Leclerc, conte di Buffon (1749), il già citato Diderot (1749), Étienne Bonnot di Condillac (1754) e George Wilhelm von Leibniz (1765) che, in una prospettiva innatista, confuta fermamente la tesi di partenza di John Locke (Mazzocut-Mis, 2002; Parigi, 2004; Mazzeo, 2005).

Si torni ora rapidamente alla lettera e quindi alla risposta di Diderot. Va ricordato che in quegli anni sono sempre più frequenti le operazioni di rimozione della cataratta, straordinario banco di prova per testare la reazione reale di ciechi congeniti che riacquisiscono la vista. Il che significa che nulla avrebbe impedito anche a Diderot di riflettere sulla questione sulla scorta di più concrete prove sperimentali per giungere a nuove e più fondate generalizzazioni teoriche. È proprio su questo punto, però, che giunge la straordinaria intuizione di Diderot. Ogni forma di sistematizzazione, a suo giudizio, deve essere sottoposta al filtro della “*incrédulité*”, vale a dire di uno scetticismo filosofico che si nutra di dubbi e di continua ricerca. Ragion per cui, l’unico modo per affrontare il quesito di “Molyneux-Lock” avrebbe dovuto essere quello di osservare direttamente i fenomeni, abbandonare le certezze dello studiolo caro ai colleghi (innatisti quanto empiristi) e andare alla ricerca di testimonianze individuali, non più di sistemi generali. Su queste premesse, un giorno Diderot si recherà con alcuni amici nel paesino di Puiseaux, per rivolgere qualche domanda a un cieco congenito.

Aucun de nous ne s’avisa de l’interroger sur la peinture et sur l’écriture : mais il est évident qu’il n’y a point de questions auxquelles sa comparaison n’eût pu satisfaire [...] Quelqu’un de nous s’avisa de demander à notre aveugle s’il serait content d’avoir des yeux: «Si la curiosité ne me dominait pas, dit-il, j’aimerais bien autant avoir de longs bras: il me semble que mes mains m’instruiraient mieux de ce qui se passe dans la lune que vos yeux ou vos télescopes; et puis les yeux cessent plus tôt de voir que les mains de toucher. Il vaudrait donc bien autant qu’on perfectionnât en moi l’organe que j’ai, que de m’accorder celui qui me manque» (1749/2016, pp. 22-26).

Il tema della cecità, improvvisamente, cessa di essere una questione metaforica, evocativa, morale o iconografica. A partire da Molyneux (ma si potrebbe andare ancora più indietro, almeno fino alla *Diottrica* cartesiana²²) questo tema si trasforma in una

²² Nel 1637 Cartesio scrive la *Diottrica* (1637), opera in cui il filosofo spiega che la percezione visiva funziona in maniera sostanzialmente assimilabile a quella tattile operata da un cieco per mezzo del suo bastone. Nell’argomentazione cartesiana, la forma rettilinea dello strumento assume un valore paragonabile al raggio visivo che colpisce l’occhio, il quale, a sua volta, ne traduce e converte i dati in valori formali e sostanziali. Nella fattispecie, Cartesio riconosce che la capacità di risalire alla natura e alle caratteristiche di oggetti come: «alberi, pietre, sabbia, acqua, erba, fango o altre cose di questo genere [...] per chi non ne abbia una lunga consuetudine risulta un po’ confusa ed oscura, ma [se considerata] [...] in quelli che, nati ciechi, se ne sono serviti per tutta la loro vita e in essi la [si troverà] così perfetta ed esatta da poter quasi

questione epistemologica, volta a sostanzialmente a stabilire teoricamente i limiti della visione e, quindi, della conoscenza umana. È solo dopo Diderot, però, che questi limiti iniziano ad essere esplorati in forma empirica, ipotetica, scientifica. È solo dopo Diderot, in altre parole, che questi limiti diventano un problema soggettivo, di tutti gli uomini, filosofi compresi. su cui non conviene più barare. Come scriverà nei suoi *Pensées philosophiques*, “Chaque esprit a son télescope”, ovvero “ogni spirito ha il suo telescopio”. Vale a dire, ogni uomo è libero di prendere la propria, indeterminata, distanza dalle cose.

Ebbene, questa presa di coscienza ricorda molto da vicino quello che, in parallelo, sta accadendo silenziosamente con le pitture di *paesi* e, al contempo, già lascia presagire il significato che l'estetica del paesaggio assumerà nel secolo successivo. Lo spazio euclideo, vuoto e illimitato del sistema prospettico rinascimentale sta entrando ufficialmente in crisi. Esplorare figurativamente ma anche fisicamente i suoi limiti diventerà presto la nuova condizione di possibilità per riconoscere e quindi valicare i limiti della conoscenza umana.

Su questi presupposti, negli stessi anni, sta nascendo l'estetica del sublime: letteralmente, *sub-limen*, sotto il confine. La distanza spaziale – parafrasando il pensiero di Edmund Burke (1757/2017) ma soprattutto la dialettica kantiana del sublime (1781/1987) – non è più la piattaforma epistemologica in cui l'uomo rinascimentale prima e cartesiano poi reifica l'oggetto-mondo. Ma, esattamente al contrario, quella in cui il mondo “è” il soggetto. L'esperienza diretta della potenza di un uragano (*sublime dinamico*) o della vastità di un cielo stellato (*sublime matematico*), quindi della loro misteriosa e grandiosa inaccessibilità, diventerà l'occasione per emozionarsi, certo, ma anche per tornare ad interrogarsi sul funzionamento della ragione umana. Vale a dire, mutuando ancora il lessico kantiano, interrogarsi una volta per tutte su ciò che si può descrivere (*fenomeno*) e ciò che si può solo immaginare (*noumeno*).

Torniamo, per concludere, alla questione del paesaggio. Dietro quelle innocue raffigurazioni campestri, dietro una parola che dopo quattro secoli non ha ancora trovato un preciso significato, dietro un genere a lungo relegato a quinta scenica di sé stesso, si

dire che vedono con le mani o che il bastone che usano è l'organo di qualche sesto senso concesso loro al posto della vista» (Descartes, 1983, p. 192)

sta preparando un duro colpo alle tradizioni razionaliste ed empiriste del pensiero moderno.

Ancora nel 1797, nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797) così Francesco Milizia definisce il lemma “paesaggi”:

“Paesaggi: Imitazioni campestri. [...] Il più osservabile è che il *paesaggio* non è che un accessorio della Pittura. È il campo di quadro. I più gran pittori, Tiziano, Pussino, Caracci, Domenichino, Mengs, ecc. han fatto eccellenti *paesaggi* senza esser *paesisti*. Chi non può esser pittore sia *paesista*, fruttista, fiorista: è meglio fare qualche cosa che niente” [corsivi dell’autore] (Milizia, 1797, II, pp. 92-93).

Ben altri toni, invece, questi riserva per la definizione del “lontano” in pittura:

“*Lontano*: le figure *lontane* mostrano sovente la mano e il talento dell’artista. Il quale vi ha messo meno studio e più libertà di esecuzione. [...] Per fare fuggir gli occhi non è necessario impiegare tinte grigie nelle *lontananze*, e riservare i colori brillanti per il davanti. Si possono usare i colori più ricchi anche nel *lontano* se la verità lo esige, come se il Sole è all’orizzonte, e pure gli oggetti fuggiranno. La giustezza de’ toni, e non la rottura delle tinte, è la sola che faccia fuggire gli oggetti. Per l’esecuzione, il colmo della perfezione è conservare in *lontano* la franchezza de’ colori annegandoli gli uni negli altri, e dar quella indecisione di forme che la natura per lo più ci mostra negli oggetti ben lontani” [corsivi dell’autore] (Milizia, 1797, II, p. 49).

Ancora una volta, il “lontano” continua ad essere considerato in quanto elemento strutturale – perché funzionale alla veridicità della costruzione spaziale – per la composizione pittorica. Per questa ragione, “se la verità lo esige” suona davvero come un monito che richiama il pittore a derogare sulle convenzioni stilistiche e ad apprendere esclusivamente da quella “indecisione di forme” con cui la natura si mostra nell’osservazione diretta.

Tuttavia, come si è visto, i tempi sembrano essere maturi affinché la pittura (e il pittore) di paesaggio inizi ad affermare la propria identità soggettiva e a superare qualsiasi complesso di inferiorità tecnica o tematica nei confronti dei generi ritenuti superiori. Quello che davvero non si riesce a risolvere è il problema della connotazione linguistica. Già verso la fine del ‘700, infatti, si diffonde in Europa un nuovo termine che complica

nuovamente il percorso. La parola in questione è “panorama” (dal greco *pan*: tutto + *orama*: veduta), parola che ancora oggi è solita confondersi tra i tanti sinonimi di veduta e di paesaggio, ma adoperata inizialmente per indicare un “cilindro di grandi proporzioni dipinto a paesaggi e scene varie collo scopo di dare allo spettatore l’illusione della realtà” (Samek Ludovici, 1949, pp. 60-61). Per la precisione, questo strumento viene messo a punto per la prima volta nel 1792 dal pittore scozzese Robert Barker con il nome di “ciclorama”, una rotonda di quasi 14 metri di diametro per 5 di altezza, ricoperta da un tetto conico (Comment, 1999).

Così costruiti, i panorami soddisfano la sensazione della visione panoptica e dettagliata, ma non risolvono l’annosa questione della simulazione della profondità spaziale. Per questa ragione, in pochi anni l’attenzione del pubblico si sposterà verso il “diorama” (dal greco *dia*: attraverso + *orama*: veduta), elaborato da Louis Jacques M. J. M. Daguerre e Charles Bouton negli anni ‘20 del XIX secolo. Il principio di funzionamento dei diorami, ripristinando la visione frontale rispetto a quella circolare del “panorama”, si fonda invece sulla sovrapposizione di due vedute su un unico proscenio traslucido: dipinte con tinte tenui nella faccia anteriore e più forti in quella posteriore, grazie ad un apposito sistema di retroilluminazione avrebbero simulato una maggiore tridimensionalità e l’effetto della luce nelle diverse ore del giorno (Gernsheim & Gernsheim, 1968; Bordini, 1984).

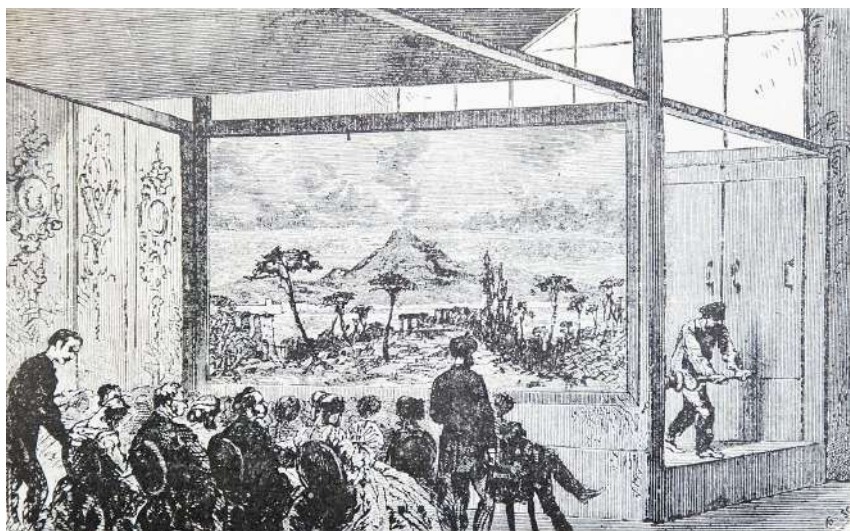


Figura 15. Xilografia raffigurante un diorama che riproduce il Vesuvio e il Golfo di Napoli (1822) - Louis Jacques M. J. M. Daguerre- (Fonte: Wikipedia – Licenza PD)

Con l'arrivo dei "ciclorami" e dei "diorami", il processo di trasformazione del modello *eusynoptos* raggiunge gli esiti – si potrebbe dire ontologici – più spettacolari e paradossali. Adesso, la veduta della città si converte in una veduta *nella* città, che abbraccia e/o sovrasta fisicamente lo spettatore, regalandogli in forma ravvicinata la sensazione della visione d'insieme da lontano.

Certo, si potrebbe obiettare che già nelle grandi Carte geografiche vaticane o addirittura nel ciclo delle *Allegorie* senesi l'osservatore aveva vissuto l'esperienza straniante di essere più piccolo dei "modelli ridotti" (ripensando a Lévi-Strauss). Obiezione teoricamente fondata, ma che non rende atto della variabile decisiva, che non risiede semplicemente – al contrario di quello che si potrebbe pensare – nelle dimensioni o nella fedeltà mimetica delle rappresentazioni. La vera innovazione concettuale, piuttosto, è la dimensione pubblica di questi strumenti, non più riservati alle sedi del potere politico, ma accessibili alla cittadinanza. O meglio, progettati per la cittadinanza, per l'uomo borghese, ben disposto a pagare per vivere l'esperienza dilettevole della visione spaziale d'insieme. La percezione "dal basso" dell'uomo cinquecentesco, che percepisce poco più che la sua terra o la sua bottega, come descritto da Camporesi, è ormai alle spalle: il paesaggio, o almeno il suo paradigma di osservazione, sta finalmente diventando un tema e forse uno *status symbol* condiviso e richiesto su scala sociale.

Intanto, ispirati dai testi dei citati Diderot, Burke e Kant, alcuni artisti avevano iniziato a indagare in una forma più consapevole e davvero inedita il problema della distanza fisica e intellettuale tra soggetto e oggetto. Argomento, questo, ormai non più delegato alle garanzie standardizzate della teoria geometrica, ma vera e propria piattaforma di ricerca interiore, dove poter quindi liberare senza indugi l'incomunicabile solitudine dell'uomo moderno.

Anche per questa ragione, a un certo punto le serene campagne popolate da fauni e pastori non basteranno più e ci si sposterà – idealmente o fisicamente – nei boschi, alla ricerca della mitologia nordeuropea e della spiritualità medievale. Mentre nelle fumose città protoindustriali ci si delizia tra diorami e giardini, scoprendo la visione del paesaggio attraverso la sua riproducibilità tecnica e come fenomeno di socialità, i pittori abbandonano i loro *atelier* per iniziare a viaggiare. Sono gli anni in cui si leggono appassionatamente *Les Rêveries* di Rousseau ma si rilegge anche il *Paradise Lost* di Milton, in cui nasce l'escursionismo alpino, in cui il *Grand Tour* cessa di essere il rituale

di passaggio della gioventù aristocratica e diventa esperienza accessibile anche alla (se pur comunque alta) borghesia europea.

John Constable, Camille Corot, William Turner e Caspar David Friedrich sono solo alcuni dei nomi che guideranno questa nuova fase di transizione del discorso sul paesaggio verso l'epoca (e l'epica) romantica. I primi due, ancora legati iconograficamente alla pittura contemplativa della paesaggistica sei e settecentesca, mentre i secondi, artefici di luminosità tumultuosa che nell'inglese incendia e apre le forme e nel tedesco le incupisce, documentandone la morte.

Tra il 1808 e il 1810, Friedrich dipingerà *Der Mönch am Meer*, noto in Italia come “Il monaco in riva al mare”. Si tratta di un'opera scarna, essenziale: una fascia di terra rocciosa; il mare scuro e increspato; il cielo fosco, con le nuvole dense all'orizzonte ma che si diradano verso l'alto; sulla riva, un uomo rivolto verso l'orizzonte.



Figura 16. Monaco in riva al mare (1808-10) - Caspar David Friedrich. Alte Nationalgalerie, Berlino

(Fonte: Wikipedia – Licenza PD)

Nell'ottobre del 1810, in un articolo apparso nei *Berliner Abendblätter*, il drammaturgo Heinrich von Kleist scriverà:

“È magnifico volgere lo sguardo, in una infinita solitudine sulla riva del mare, sotto un cielo grigio, verso uno sconfinato deserto d’acqua. Ciò richiede nondimeno che si sia andati là, che si debba tornare indietro, che si desideri passare dall’altra parte, che non lo si possa fare, che si senta la mancanza di tutto l’occorrente per vivere, eppure si oda la voce della vita nel mormorio della marea, nell’alito dell’aria, nel passaggio delle nuvole, nel grido solitario degli uccelli. Occorrono un’esigenza che il cuore avanza e un sottrarsi, se così posso dire, che fa la natura. Ma ciò è impossibile davanti al quadro, e quello che dovevo trovare nel quadro stesso l’ho trovato solo tra il quadro e me, cioè un’esigenza che il mio cuore avanzava al quadro, e quel sottrarsi che il quadro mi faceva; così sono diventato io stesso il frate cappuccino e il quadro la duna, ma quello che con struggente desiderio dovevo vedere, il mare, mancava del tutto. Nulla può essere più triste e inquietante di questa posizione nel mondo: l’unica scintilla di vita nel vasto dominio della morte, il solitario centro in un orbe solitario. Il quadro, con i suoi due o tre oggetti misteriosi, sta lì come l’Apocalisse, [...] nella sua uniformità e sconfinatezza, non ha altro primo piano che la cornice, è come se a chi lo osserva fossero recise le palpebre. Nondimeno il pittore ha senz’altro aperto una via nuovissima nel campo della sua arte; e sono convinto che con il suo spirito si potrebbe raffigurare un miglio quadrato di sabbia della Marca, con un cespuglio di crespino su cui gonfia le penne una cornacchia solitaria, e che quel quadro sortirebbe un effetto degno di Ossian o di Kosegarten. Anzi, se si dipingesse questo paesaggio con la sua stessa creta e con la sua stessa acqua, credo che così si indurrebbero le volpi e i lupi a ululare: la cosa più forte, senza dubbio alcuno, che si possa addurre a lode di questo genere di pittura paesaggistica.

Ma le mie personali sensazioni, davanti a questo quadro impressionante, sono troppo confuse; perciò, prima di osare manifestarle tutte, mi sono prefisso di farmi istruire dalle osservazioni di coloro che a coppie, da mattina a sera, vi passano davanti» (Von Kleist, 2011, pp. 999-1000).

L’esperienza raccontata dal drammaturgo tedesco è dolorosa, intima, merita di essere raccolta senza la pretesa di comprenderne il senso, proprio come – nelle sue parole – “troppo confuse” sono le sue “impressioni personali” davanti al dipinto di Friedrich. Le sue parole suonano la testimonianza di una condizione alienante, quella di chi ha percepito, con la medesima intensità, la distanza eterea e infinita che si profila davanti al monaco, ma anche quella fisica e insormontabile si pone tra l’osservatore e la cornice del

dipinto. Come a dire, la condizione di chi ha colto e patito l'impossibilità cognitiva di costruire una visione d'insieme "at first sight" (citando Locke), ormai metafora di un'idea chiara delle cose: "nulla può essere più triste e inquietante di questa posizione nel mondo". Nonostante lo strazio, però, Von Kleist riferisce della necessità di continuare a fissare il vuoto, di non riuscire a distogliere lo sguardo dalla "uniformità" e dalle "sconfinatezza", "come se a chi lo osserva fossero recise le palpebre". Vedere *ma* non vedere restano i poli del problema epistemologico del paesaggio, restano la grande eredità che questa parola conserva dell'originario legame che intrattiene con la pratica cartografica. Eredità che – passaggio decisivo – adesso viene dichiarata senza imbarazzo, perché con l'estetica romantica del paesaggio nasce di fatto una nuova possibile stagione del pensiero cartografico. Non più fondato sulla precettistica euclidea o sulla *logica* posizionale moderna, entro cui ciò che importa viene rappresentato nel punto in cui esiste, ma sull'instabilità illogica e non funzionale dell'evocazione. Anche solo con il suo spirito, il pittore potrebbe ritrarre "un miglio quadrato di sabbia della Marca" e renderlo vero, esistente, importante. Anche solo con "due o tre oggetti misteriosi" può scatenare l'Apocalisse, l'esito estremo e incontrollato (proprio perché letterale) della *diminuzione con aumento* controriformista.

In questo scenario di morte, la "picciola figura" del monaco scompare come, tre secoli prima, la presenza umana aveva abbandonato le carte rinascimentali. Il monaco diventa una linea di colore, un punto di riferimento in cui idealmente posizionarsi e da cui iniziare a perdersi. Resta un'ultima suggestione personale, d'altronde come gran parte delle cose fin qui riferite. Quella linea di colore ricorda a chi scrive anche il punto da cui, in questo capitolo, si è partiti. Un paletto conficcato nel terreno, quello a cui è probabile che il "paesaggio" debba la propria origine etimologica. Adesso, però, quel palo non segna più il confine territoriale, ma il limite non cartografabile tra il conoscibile e l'ignoto, tra la pelle della parola "paesaggio" e la libertà dei significati che può generare. Resta una suggestione, ma su proprio su questa libertà semantica, più o meno negli stessi anni e proprio in Germania, sta nascendo il pensiero geografico moderno.

2. Visioni e revisioni geografiche sul paesaggio (sec. XIX-XXI)

Il concetto di paesaggio fa il suo ingresso nella riflessione geografica europea intorno alla metà del XIX secolo, diventando presto uno dei principali temi ricorrenti nel dibattito teorico e tecnico interno alla disciplina. Disciplina, quella geografica, che proprio negli stessi anni sta ricostruendo in Germania la propria identità scientifica, accademica e civile intorno a figure come Alexander Von Humboldt e Carl Ritter. Come si vedrà, però, il pensiero filosofico e l'approccio metodologico comparativo di questi ultimi rimarranno poi sostanzialmente disattesi dai colleghi tedeschi della generazione successiva, che inquadreranno la geografia come una scienza locazionale e descrittiva e il paesaggio come l'oggetto da localizzare e descrivere.

La storia del paesaggio come concetto geografico, tuttavia, era appena ai suoi primi passi. All'interno di questo capitolo si ripercorreranno alcuni dei momenti salienti della sua complessa parabola semantica, qui riletta alla luce dei differenti significati che la connotazione visiva del paesaggio ha avuto all'interno del dibattito disciplinare.

Nella fattispecie, si propone qui un nuovo *excursus*, questa volta all'interno della storia del pensiero geografico, in cui si procederà diacronicamente dalla metà del XIX e i primissimi anni del XXI secolo, concludendo il percorso con una riflessione sul ruolo che la dimensione visiva assume nella Convenzione Europea del Paesaggio.

A differenza di quanto avvenuto nel capitolo precedente, ci si muoverà idealmente per singoli epicentri nazionali, raccogliendo le suggestioni di alcuni e selezionati interpreti della riflessione geografica sul paesaggio di area europea e nordamericana. Analogamente al primo capitolo, si proverà – quando possibile – a lasciare spazio alla voce diretta dei protagonisti di questa riflessione, prendendo il tempo per soffermarsi su alcuni dei testi più rappresentativi e, soprattutto, tentando di lasciarli convivere entro un discorso organico, che segnali le differenze ma anche i punti di contatto tra posizioni apparentemente dicotomiche. Per legare il tessuto della narrazione, quindi, si continuerà a seguire le tracce dello “sguardo che abbraccia” il paesaggio, espressione che alcuni autori non esiteranno a citare alla lettera ma che – come si proverà a dimostrare – si nasconderà e cambierà più volte forma, ricorrendo in sottotraccia in gran parte del pensiero geografico del '900 e, probabilmente, anche nella stessa Convenzione Europea.

2.1 La regione delle nuvole. Il paesaggio secondo Alexander Von Humboldt

Nel percorso che si sta costruendo, la figura di Alexander Von Humboldt occupa una posizione decisiva per la comprensione delle modalità con cui, verso la metà del XIX secolo, il concetto di paesaggio – sino a quel momento patrimonio esclusivo della terminologia artistica – sia stato declinato all'interno dei nuovi indirizzi della ricerca geografica (Wulf, 2015; Millán, 2014; Mathewson, 1986; Kwa, 2007; Farinelli, 1981; 1992; 2003).

In questa sede, si intende presentare alcuni elementi di riflessione circa l'originalità del “grande compromesso” teorico, metodologico e politico di Von Humboldt (Minca, 2007; Farinelli, 1981), volto ad incorporare strategicamente l'esperienza estetica del paesaggio all'interno del processo di conoscenza scientifica della Terra. Alla luce delle premesse delineate nel primo capitolo, specifica attenzione sarà dedicata ad alcune scelte linguistiche del geografo tedesco, possibili indizi di una continuità ma anche di rottura con quella tradizione storico-culturale europea che assume i valori della visione d'insieme e della profondità spaziale come condizioni essenziali della percezione del paesaggio.

“Con aranci e lauri, con pini e alberi da dattero”: sostanzialmente in questo modo, secondo Von Humboldt, i pittori del nord Europa hanno a lungo rappresentato la vegetazione dei paesaggi mediterranei.

“Per molto tempo essi costituirono l'unico tipo di vegetazione tropicale, come, secondo un costume ancora oggi dominante, al *Pinus pinea* ancora spetta il compito di rappresentare da solo l'intera vegetazione d'Italia. Nessuno o quasi indagava i contorni delle più alte catene di monti, poiché le cime innevate che sovrastano le verdi praterie delle Alpi erano ancora reputate *inaccessibili*. Perché un pittore si preoccupasse di riprodurre con esattezza la fisiognomia delle rocce era necessario che uno schiumeggiante torrente vi si aprisse con il suo scavo un cammino” (citato in Farinelli, 2018, p. 87) [corsivo mio].

Preoccupazione ma soprattutto “desiderio dell'esattezza” su cui, come si vedrà, Von Humboldt, geografo ma anche naturalista, avrebbe costruito il proprio metodo di osservazione del paesaggio.

Il passo citato è tratto dalle pagine di *Kosmos*, la grande opera in cinque volumi pubblicata tra il 1845 e il 1862 che, come recita il sottotitolo, ambisce ad essere *Entwurf einer*

physischen Weltbeschreibung, un “progetto di descrizione fisica del mondo” il cui “scopo principale” è “la conoscenza dell’unità nella molteplicità, la ricerca dell’insieme e della connessione interna nei fenomeni tellurici” (citato in Franzini Tibaldeo, 2015, p. 4).

Anche nella sua ultima e incompleta opera, dunque, il *desiderio* di Humboldt non perde la struttura dell’*Entwurf*, vale a dire del progetto, del disegno, dello schizzo, dove la “intenzione progettuale [è] sempre all’orizzonte ma mai raggiunta, e perciò indeterminata nelle sue meno prossime forme” (Farinelli, 2013, p. 235).

Proprio nella tensione tra prossimità e orizzonte, vale a dire tra osservazione particolare e visione generale, si articola la “scienza dell’esperienza” (*Erfahrungs-Wissenschaft*) di Humboldt, un peculiare approccio epistemologico inteso come “contemplazione pensante della datità esperienziale della natura come un intero” (citato in Franzini Tibaldeo, 2015, p. 4)

A differenza di quanto avviene nella tassonomia linneana, Humboldt non applica un principio di classificazione logica, non è interessato ad “un inventario delle cose isolate della natura medesima”, parafrasando il Kant della *Geografia Fisica* (Farinelli, 2018, p. 82). Quella humboldtiana è invece una classificazione fisica, in quanto fondata “non sul principio della somiglianza o dell’affinità, ma su quello della vicinanza o prossimità: le piante e gli animali così come l’uno accanto all’altro coesistono sulla faccia della Terra, così come noi cioè davvero li vediamo e ne esperiamo la presenza” (Farinelli, 2018, p. 82). Non solo, dunque, una classificazione fondata solo sulla la prossimità variabile dell’osservatore agli elementi naturali, ma anche su quella che tra essi intercorre, sulle ragioni della loro compresenza entro un determinato contesto ambientale.

È proprio in questo punto, lì dove la metodologia di ricerca di Humboldt mette «le monde sur une feuille» (Bailly, 2014, pp. 4-7), che l’osservazione diretta e indiretta del paesaggio assumono un significato originale e cruciale, entro cui l’esperienza estetica non compromette, anzi letteralmente introduce alla sua analisi tecnica e alla successiva sintesi descrittiva.

È opportuno ricordare che nel primo tomo di *Kosmos* viene rimarcata la funzione delle *generelle Ansichten*, le “visioni generali della natura” - dove il termine *Ansicht* deve essere qui inteso letteralmente come “quadro”, *tableaux* (Greppi, 2013) - che Humboldt elegge a strumento privilegiato per comprendere e rappresentare ma anche contemplare e godere, con l’elegante espressione di Hans Blumenberg, del “contessersi di tutto con

tutto” (Blumenberg, 1981/1984, p. 311). Quello di Humboldt è un cosmo dinamico, un “ente in divenire”, la cui descrizione (*Beschreibung*) è il prodotto ipotetico di una metodologia induttiva, un “presentimento [*Vorgefühl*] dell’internna connessione delle cose di natura e delle forze di natura” (Humboldt, 1845-62, I, p. 35).

Esattamente per questa ragione, l’Humboldt osservatore della natura assume sistematicamente differenti distanze dal suo oggetto di studio, camminandoci dentro o scrutandolo da lontano, sperimentando quando possibile il privilegio di una “ottica dall’alto”. “Lo scopo”, come sottolinea Paolo Repetto, “è di mettere ordine in ciò che si vede, di ricomporlo in una ‘sintesi’, per cogliere l’armonia del tutto” (Repetto, 2018, p. 28).

Il canone dell’osservazione sintetica e ordinata della natura sembra persistere nella dialettica humboldtiana, ma presenta in realtà una differenza sostanziale, che supera e mette in crisi i canoni dell’abbraccio dello sguardo. Humboldt, ovvero il soggetto del conoscere, non è fermo, non può permetterselo perché il suo oggetto è vivo, esso stesso si muove e cambia, anzi è proprio la sua costante mutazione il principio motore delle relazioni che produce. Alla visione frontale, Humboldt sostituisce lo sguardo panoptico, alla linea d’orizzonte la circonferenza, alla preconditione dell’ordine la sua intuizione.

Ad essere preordinato, piuttosto, è il suo modello di conoscenza che, sempre in *Kosmos*, Humboldt articola in tre passaggi sequenziali: il momento dell’impressione sensibile (*Eindruck*), la fase dell’esame visivo (*Einsicht*) e, infine, quella dell’elaborazione del complesso sistemico (*Zusammenhang*), “possibile soltanto perché fin dall’inizio esso è presentito in quanto tale, sebbene a livello estetico e non ancora scientifico, come alla fine del processo conoscitivo, si troverà invece trasformato” (Farinelli, 2018, p. 80).

Ricapitolando, nel progetto (*Entwurf*) di Humboldt, l’esperienza estetica del paesaggio – ovvero, il suo presentimento (*Vorgefühl*) – diventa dunque operazione legittima per accedere all’esperienza scientifica e quindi alla conoscenza del mondo (Franzini Tibaldeo, 2015).

L’operazione, tuttavia, non è inedita perché già una quarantina di anni prima, nel 1808, in *Quadri della Natura* (*Ansichten der Natur*) Von Humboldt dichiara di perseguire:

“Uno sguardo d’insieme sulla natura, la verifica dell’azione combinata delle sue forze, il rinnovamento del piacere che dà all’uomo sensibile la vista dei paesi tropicali [...] fornire al lettore una parte del piacere che una mente ricettiva trova nella contemplazione della natura [...]

descrivere la natura in maniera tale da restituire il più possibile il piacere immediato della visione e al tempo stesso contribuire, sulla base dell'attuale stato della scienza, a una maggior comprensione dell'armonico nesso che governa l'agire delle forze naturali" (citato in Franzini Tibaldeo, p. 2-3). [corsivi miei]

La "mente ricettiva" che Humboldt immagina non si accontenta più delle approssimazioni, "abbraccia d'un solo sguardo" il paesaggio²³ ma rifiuta la semplificazione della sineddoche, perfettamente espressa dall'esempio del *Pinus Pinea*, sintesi visiva del quadro ben più complesso della vegetazione italiana. Il lavoro sintetico della descrizione della natura ha piuttosto il dovere di "restituire" il piacere della visione e favorire la comprensione dei fenomeni, preservare la "inscindibilità del plesso di *ordine e bellezza*" (Franzini Tibaldeo, 2015, p. 2).

Su questi presupposti, la rappresentazione pittorica del paesaggio non è estromessa dal processo scientifico ma, al contrario, riabilitata come straordinario strumento epistemologico, comunicativo e pedagogico. Strumento che, in ogni caso, trova la sua genesi provvisoria – ma proprio per questo, autentica – nel lavoro di campo, nella ricognizione in presa diretta del mondo naturale.

Una testimonianza emblematica, sotto questo aspetto, è il densissimo apparato iconografico che correda e compone i trentacinque volumi con cui Humboldt diede esito editoriale all'esperienza di viaggio compiuta in America centrale e meridionale, tra il 1799 ed il 1804, con l'amico naturalista Aimé Bonpland.²⁴

Nel doppio volume intitolato *Atlas pittoresque ou Vues de Cordillères et monumens des peuples indigènes* (1810), figurano 67 illustrazioni raffiguranti vedute e testimonianze delle civiltà precolombiane, integrate da altre due immagini che documentano il suo passaggio dalle Canarie. Come ha notato Luisa Rossi, in alcune di esse "Humboldt si autorappresenta, da solo o con Bonpland, come a 'firmarsi' quale testimone oculare di questi tableaux de la nature" (Rossi, 2015, p. 24).

²³ La citazione completa è: "Colui che abbraccia d'un solo sguardo la natura sapendo astrarre dai fenomeni locali riconosce che dai poli si vada verso l'equatore, con l'aumento del calore vivificante, la forza degli organismi e l'abbondanza delle forme viventi" (citato in Farinelli, 2018, pp. 91-92)

²⁴ Il viaggio, che non segue un itinerario precostituito, può essere suddiviso in quattro sezioni: «Quella delle steppe (llanos) e dell'Orinoco, nell'attuale Venezuela; quella dell'isola di Cuba; la sezione andina, la più importante, dalle foci del rio Magdalena a Lima; la sezione messicana» (Greppi 2013, p. 25).

Anche in questo caso, il modello comunicativo elaborato da Humboldt dimostra di conoscere la tradizione iconografica ma, sottilmente, ne stravolge il significato. Le sagome ritratte dinanzi alla piramide di Cholula, il “monte fatto a mano” (Clavigero, 1780, p. 130), non sono più le indecifrabili “picciole figurette” dello Speroni o quelle dei viandanti che accidentalmente ornano la scena, come d’uso comune già nelle vedute cinquecentesche.

Il ritratto humboldtiano del paesaggio, ovvero il “quadro della natura”, qui ingloba il ritratto privato e virtualmente pubblico dell’osservatore, quello di chi ha avuto “la fortuna di osservare” ma anche quello di chi – per quei tempi – ha il privilegio di leggere.²⁵ In altre parole, Humboldt è tra i primi a comprendere che, al ritorno dal viaggio, i “quadri della natura” hanno il potere di trasformare il lettore in osservatore, l’artista in viaggiatore.

“Una sorta di poesia della natura”, la pittura di paesaggio diventa, nella “geopoetica humboldtiana” (Péaud, 2015), lo strumento in cui lo schizzo abbozzato sul posto guadagna ordine e definizione, senza comunque perdere l’incanto (*Zauber*) della prima osservazione delle “contrade lontane”.

Con le parole dello stesso Humboldt: “noi crediamo che la pittura di paesaggio produrrà un giorno una luce ancora mai vista, quando artisti di genio varcheranno più spesso gli angusti confini del Mediterraneo e si spingeranno lontano dalle coste, quando sarà loro concesso d’abbracciare l’immensa varietà della natura”.

Esattamente come nelle coeve pitture pulviscolari del Friedrich (Farinelli, 2003), la ‘testimonianza oculare’ di Humboldt documenta l’esperienza della visione da lontano. “Nell’America del Sud”, si legge in *Kosmos*, “esistono popolose città a quasi 13000 piedi sul livello del mare. Da tali altezze l’occhio è in grado di scoprire tutte le varietà vegetali, differenti in virtù della diversità dei climi”. La prospettiva, in questo caso, si inverte: non

²⁵ Su questo punto, può essere utile riportare integralmente il seguente passo: “La peinture de paysage est, non moins qu’une description fraîche et animée, propre à répandre l’étude de la nature. Elle montre aussi le monde extérieur dans la riche variété de ses formes et peut, suivant qu’elle embrasse avec plus ou moins de bonheur l’objet qu’elle reproduit, rattacher le visible à l’invisible. Cette union est le dernier effort et le but le plus élevé des arts d’imitation. Mais je dois, pour conserver à ce livre son caractère scientifique, me borner à un autre point de vue. S’il peut être question ici de la peinture de paysage, c’est seulement en ce sens qu’elle nous met à même de contempler la physionomie des plantes dans les différents espaces de la terre, qu’elle favorise le goût des voyages lointains, et nous invite, d’une manière aussi instructive qu’agréable, à entrer en commerce avec la libre nature”. (Humboldt 2000, vol. 1, p. 407)

è più la città di Jacopo De' Barbari, immaginata dall'alto, ma l'altezza vista dalla città, da quella che Humboldt chiama la "regione delle nuvole".²⁶

La questione, chiaramente, è molto più complessa di come è stato possibile brevemente abbozzarla. Le ragioni della sua complessità risiedono nell'implicito significato civile dell'operazione humboldtiana, entro cui l'osservazione del paesaggio deve essere inquadrata in una strategia borghese, secondo l'espressione di Reinhart Koselleck (1976, pp. 118-119, 194), di "presa indiretta del potere" a cui Humboldt aspira ma che – come si vedrà nel paragrafo che segue – sarà chiaramente disattesa proprio dai geografi tedeschi della generazione successiva (Minca, 2007).

Sotto quest'aspetto, tra gli obiettivi principali di Humboldt vi è il colpire quella che il suo collega Carl Ritter avrebbe ribattezzato la "dittatura cartografica", ovvero la pretesa aristocratica di ridurre il mondo alla sua chiara, statica e ordinata, quindi effimera e fallace, rappresentazione geometrica. Il modello del paesaggio offre dunque a Humboldt l'occasione di destabilizzare ogni certezza sulla raffigurazione del mondo: riferendosi contemporaneamente all'oggetto rappresentato e alla sua rappresentazione, qui si rimanifesta quella già citata "arguzia del paesaggio" (Farinelli, 1991), vale a dire il carattere ontologicamente segnato dal doppio senso, virtuale e reale, di questa parola.²⁷

L'affermazione humboldtiana di un principio di inafferrabilità linguistica del paesaggio, di quella che Goethe avrebbe chiamato la "nebulosa chiarezza" che è metafora dei limiti della conoscenza umana, restituisce bene la ragione per cui si è scelto di partire dalle riflessioni di questo geografo. Più precisamente, merito di Humboldt è qui quello di accorgersi, per primo in ambito geografico, che la distanza tra soggetto osservatore e oggetto osservato è un valore niente affatto neutro e fisso ma variabile, così come variabile è la distanza tra i significati che quello stesso oggetto può assumere per chi lo

²⁶ "Isolés dans la région des nuages, sur les plateaux les plus élevés du globe, entourés de volcans dont le cratère est environné de glaces éternelles, ils ne paroissent admirer, dans la solitude de ces déserts, que ce qui frappe l'imagination par la grandeur des masses. Les ouvrages qu'ils ont produits portent l'empreinte de la nature sauvage des Cordillières". Come ha fatto notare Debarbieux, "La référence à la montagne est omniprésente dans ses écrits" (2012, p. 1)

²⁷ Ne deriva, spiega Farinelli (1991): "un doppio senso che scaturisce da un unico termine: una stessa parola esprime due significati diversi, e uno di questi significati (il più usuale e frequente, vale a dire quello di natura estetica e letteraria) risulta prevalente, mentre il secondo (più remoto e da raggiungere: e si tratta dell'accezione oggettuale, materiale e concreta, anzi scientifica) resta sullo sfondo. Anche in questo caso però "una parola suscettibile di varie interpretazioni" consente al lettore di "trovare il passaggio da un pensiero all'altro", poiché – proprio come accade nelle frasi spiritose - ne risulta "un'impressione complessiva, nella quale non possiamo dissociare la parte svolta dal contenuto concettuale da quella del lavoro arguto" stesso".

osserva. Si può dunque concludere che la connotazione etica e scientifica del suo metodo di ricerca risieda appunto nel riempire e sperimentare fisicamente le differenti distanze di osservazione del paesaggio, coniugando la visione sul campo e quella sul quadro, in una progressione sintetica, analitica e di nuovo sintetica che *avvicina* senza imbarazzo l'esperienza emotiva al rigore descrittivo.

2.2 Dall'osservazione all'osservazione. Su Carl Ritter e il determinismo tedesco

Figura parallela ma profondamente diversa da Alexander Von Humboldt è stata quella di Carl Ritter (1779-1859), titolare della prima cattedra di Geografia istituita nel mondo germanico, precisamente nell'Università di Berlino. Entrambi disegnano il grande progetto di trasformazione disciplinare e politica della Geografia in una scienza civile e borghese, in una *Erdkunde* – letteralmente “conoscenza della Terra”, ma anche narrazione, discorso su di essa (Farinelli 1989, p. 53) – come proprio lo stesso Ritter l'avrebbe definita (Ferretti, 2011). Pur seguendo percorsi distinti, con le parole di Horacio Capel, entrambi si spendono nell'ambizioso progetto romantico di “realizzare sintesi globali del Tutto terrestre” (Capel, 1981/1987, p. 24).

La scelta di dedicare a Ritter uno specifico momento di riflessione risponde al desiderio di rintracciare nel suo pensiero alcuni riferimenti, pur ancora embrionali, riguardo il valore etico e scientifico delle componenti non visibili del paesaggio. A differenza di quanto detto a proposito di Humboldt, che dedica i suoi maggiori sforzi all'osservazione naturalistica, prerogativa di Ritter è il considerare “le relazioni tra l'ambiente fisico e i gruppi umani, [...]il territorio come una realtà soggettiva, che nasce dalla capacità di vedervi quello che non è materialmente manifesto” (Fumagalli, 2008, pp. 123-124; Cfr. Dickinson, 1969, pp. 38-47).

Ad entrambi questi geografi, secondo Lucio Gambi, si deve una declinazione “ecologica” del concetto di paesaggio, “che consiste in quadri fisici più o meno ampi, omogeneizzati esclusivamente da un assemblaggio organico di oggetti, fenomeni ed eventi naturali: in modo particolare la morfologia terrestre con i suoi processi endogeni ed esogeni, il clima, la vegetazione” (Gambi, 2008, p. 267-268). Vale dunque la pena di chiedersi cosa ispiri tale visione ecologica del paesaggio.

Per prima cosa va ricordato che, rispetto alla “irrequietezza” (per come la intenderà Bruce Chatwin) dell’Humboldt viaggiatore, “il più grande esploratore scientifico dell’epoca moderna prima di Darwin” (Metken, 1999/2000, p. 33), il progetto di Ritter si rivolge in primo luogo all’urgenza di una sistematizzazione teorica disciplinare (Livingstone, 1993, p. 139). Sistematizzazione, questa, le cui linee guida saranno raccolte nella grande opera della maturità, intitolata *Einleitung zur allgemeinen Vergleichenden Geographie* (Introduzione alla Geografia generale comparata).

È lo stesso Ritter a chiarire il senso della sua scelta terminologica:

“Generale [*allgemeinen*], non perché essa voglia dire tutto ma perché – pur senza darsi uno scopo ben definito – essa si sforza di studiare, secondo la loro natura e con la medesima attenzione, ogni parte della terra ed ognuna delle sue forme [...] [motivo per cui] solo partendo dai tipi fondamentali [...] sarà possibile elaborare un sistema naturale.

Comparata [*Vergleichenden*], nel senso di quelle scienze che [anteriormente alla geografia] si sono costituite come discipline istruttive. [...] La nostra conoscenza dei vari luoghi disseminati sulla superficie della terra è arrivata a tal punto che è possibile auspicare la comparazione delle forme simili e comparare il loro modo d’azione” (citato in Lando, 2020, p. 43)

Questa volta con le parole di Franco Farinelli, l’obiettivo della *Geografia Generale Comparata* ritteriana “è innanzitutto quello della precisa individuazione degli oggetti naturali, per arrivare a stabilire, sulla base dell’accertamento di ogni forma autonoma e specifica, i *tipi* fondamentali delle formazioni che costituiscono lo spazio riempito di cose terrestri e la loro reciproca relazione” (Farinelli, 1992, p.122) [corsivo aggiunto].

Se è vero dunque che la metodologia comparata proposta da Ritter mira ad una classificazione tipologica, si proverà a chiarirne le premesse teoriche sulla base di tre brevi considerazioni personali.

In primo luogo, è suggestivo notare che, attraverso un approccio comparativo, Ritter proponga la necessità che il geografo ha di rimodulare costantemente la *scala di osservazione*. Il lavoro di individuazione dei “tipi”, in altre parole, suona come un invito implicito a riconoscere che nessun fenomeno osservabile può dirsi autoctono, unico o autoriferito, per il semplice fatto che questo condividerà sempre e necessariamente con ogni altro fenomeno osservabile l’esistenza sul medesimo supporto fisico, vale a dire la superficie terrestre. La prima cifra distintiva della geografia comparativa ritteriana, dunque, non risiede in un mero esercizio descrittivo e classificatorio delle forme della

Terra, ma piuttosto nell' "interessarsi delle relazioni e delle leggi generali: le sole in grado di trasformarla in scienza e darle un'unità" (citato in Lando, 2020, p. 42).

Una seconda considerazione riguarda il problema della *rappresentazione*. Quanto appena detto, infatti, aiuta anche a spiegare la ragione, sino ad ora lasciata in sospeso, per cui Ritter riconosca l'esistenza di una "dittatura cartografica": il vero oggetto di studio della geografia comparata ritteriana non è altro che la Terra, "il più grande degli individui viventi" (Ritter), dunque un organismo la cui natura non può essere paralizzata nella stasi della mappa. Su questo tema, Ritter ci fornisce un esempio davvero efficace:

"se il geografo volesse impiegare la sua raccolta di carte a dimostrazione della sua scienza [...] allora commetterebbe un errore più grande di quel fisiologo che studia il cuore vivente o l'essenza della vita attraverso l'anatomia di un cadavere, senza nemmeno realizzare che davanti a sé non ha che un corpo morto, la caricatura di un essere vivente" (citato in Torricelli, 2007, p. 21)

La terza considerazione, utile a chiarire le due precedenti, si riferisce al significato che il *concetto di ordine (Ordnung)* assume all'interno del pensiero ritteriano e delle fonti teoriche a cui si ispira. Nella molteplicità di filosofi a cui il geografo sembra attingere (tra gli altri, Kant, Herder e Pestalozzi), decisivo è il rapporto con quella che Marcello Tanca chiama la "geografia dello spirito" di Hegel, suo collega all'Università di Berlino (Tanca, 2012, pp. 62-71; Rossi, 1975, pp. 24-46; Bond, 2014).

Più precisamente, solo se si riconosce il nesso con la teleologia hegeliana, si può comprendere che, questa volta con le parole di Giuliana Andreotti, la Terra a cui Ritter si riferisce "diviene il teatro della divina rivelazione, una costruzione provvidenziale iscritta negli alti disegni divini, la palestra ove l'uomo esercita i suoi ruoli nel tempo, cioè storici" (Andreotti, 2016, p. 314).

L'ordine che dunque Ritter immagina sinteticamente sull'intera superficie della Terra e rivela attraverso lo studio analitico e comparativo dei contesti regionali risponde certamente, come per Humboldt, ad un principio di diversità nell'unità; ma, a differenza di quest'ultimo, qui il principio ordinatore non è "l'ordine naturale della natura" rinvenuto in *Kosmos* (citato in Wulf, 2015, p. 391), ma quello della volontà divina. L'assunto teorico, in Ritter, coincide con il teologico ma non per questo esclude il politico, anzi lo riconsidera entro il grande flusso della Storia che supera e ignora gli interessi statali, vale a dire il significato stesso dei confini cartografici amministrativi.

In altre parole, l'idea di un ordine, superiore e indipendente proprio perché divino, vale per Ritter da "punto di controllo ideale" (Farinelli, 1987, p. 32), premessa necessaria e razionale (è l'hegeliana razionalità dell'Assoluto) all'azione metodologica e critica della geografia borghese.

Esattamente per questa ragione, Ritter non si contraddice quando sostiene che "la regola di base che dovrebbe garantire la verità alla totalità è quella di procedere dall'osservazione all'osservazione (*Beobachtung*), non dall'opinione o dall'ipotesi all'osservazione" (p. 23): la premessa fideistica non rappresenta l'ipotesi da verificare, bensì la tesi ideologica del "grande individuo geografico" (Vallega, 1983, p. 26) già conclamata che precede e su cui deve fondarsi la progressione della ricerca empirica, la quale appunto deve muoversi "dall'osservazione all'osservazione". Non costituisce dunque un significativo problema di metodo che quella di Ritter sia di frequente un'osservazione empirica concretamente realizzata da altri studiosi (Hartshorne, 1961, p. 55), perché ormai è chiaro che l'osservazione qui supera i limiti della percezione oculare. Provando a semplificare ulteriormente: se Humboldt trova le risposte nelle forme della natura, Ritter osserva queste ultime conoscendone già la risposta, ovvero sapendo che Dio (o la Storia) è l'impercepibile principio motore che muove e relaziona tutti i fenomeni visibili a tutti i processi invisibili che hanno luogo sulla Terra. Esattamente qui, su un presupposto teologico, trova la propria ragion d'essere l'idea ecologica di paesaggio coltivata da Ritter e citata in apertura con Gambi. Se dunque a livello metodologico questo significa che non può esserci ricerca geografica senza ricerca storica, a livello politico significa che l'oggetto di tale ricerca storica non sarà la storia degli stati nazionali (di cui le mappe sono coerente espressione), ma la storia di come la morfologia della superficie della Terra abbia determinato le diverse forme culturali della popolazione terrestre.

Alexander Von Humboldt e Carl Ritter muoiono entrambi nel 1859, vale a dire nello stesso anno della prima pubblicazione di *On the origin of the species* di Charles Darwin, opera introdotta nel dibattito tedesco da Moritz Wagner e che avrà un impatto notevole sui futuri sviluppi della geografia dalla seconda metà del secolo. Sarà proprio commentando il testo di Darwin che, nel 1860, il biologo Oscar Peschel introdurrà il concetto di *Lebensraum* (spazio vitale), a sua volta importato nella riflessione geografica da Friedrich Ratzel nel 1897, con le note derivate interpretative che il termine acquisirà

nelle (e a partire dalle) teorie geopolitiche di Johann Rudolf Kjellén e Karl Ernst Haushofer (Smith, 1980; Abrahamsson, 2013).

Fino a quel momento, la Società Geografica di Berlino (*Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*), fondata nel 1928 anche grazie al contributo di Humboldt e Ritter (che la presiede fino all'anno della sua morte), ha avuto una vita silente, fatta di poca popolarità e risorse troppo scarse per poter finanziare spedizioni (Lenz, 1978). A partire dalla seconda metà del secolo, anche in virtù di una revisione del ruolo della geografia nel sistema scolastico primario e secondario (Capel, 1981), a livello accademico e istituzionale la disciplina conosce la sua prima stagione gloriosa, che coincide con l'avvio delle politiche espansionistiche europee in Africa occidentale, che non a caso proprio nella Conferenza berlinese del 1884-85 avrà una delle sue tappe cruciali (Unwin, 2013, p. 80).

Il “tentativo dell'*Erdkunde*” (Farinelli, 1992, pp. 120-129) di Humboldt e Ritter non avrebbe avuto diretti seguaci, che pur tanto attingeranno e manipoleranno del pensiero dei due geografi tedeschi, le cui dottrine, come avrebbe poi riconosciuto lo stesso Ratzel, rimasero “l'una accanto all'altra, due organismi a sé, autonomi, rispecchiando entrambe due concezioni troppo originali per poter fare scuola nel consueto senso della parola” (Ratzel, 1902/1905/7, vol. I, pp. 56 e 58).

Sia concesso dire anche che il merito e l'originalità non esimono dalle responsabilità indirette e questo è vero in particolar modo per Ritter, che, a differenza di Humboldt (il quale può finanziare i suoi viaggi anche godendo di un ingente lascito in seguito alla morte della madre), esercita l'attività di docente durante tutta la sua carriera. Se nella sua metodologia di ricerca Ritter rivendica il lavoro di osservazione diretta, nella metodologia di insegnamento (anche qui con un debito nei confronti di Pestalozzi) sembra preferire l'osservazione indiretta, ovvero approntata su supporti di rappresentazione. Come acutamente notato da Tim Unwin, Ritter (che oltre alla citata cattedra universitaria, insegna anche presso l'Accademia Militare di Berlino) “became particularly concerned with the introduction of a new type of school geography based on maps, atlases, pictures, and the detailed study of pupils' home area, which eventually exerted an important influence on the world view of German people during the age of imperialism in the latter part of the 19th century” (Unwin, 2013, p. 78).

Tra i geografi della generazione successiva che subiranno l'influenza di Ritter c'è ovviamente anche il citato Ratzel, titolare della cattedra di Geografia a Monaco, che

filtrerà il pensiero ritteriano dalla sua componente spiritualista, quindi della sua interpretazione della Storia, riabilitando così la funzione della rappresentazione cartografica e il ritorno alla settorializzazione delle scienze geografiche. Formalmente, Ratzel opera una tripartizione disciplinare che distingue fitogeografia, zoogeografia e geografia umana, rileggendo i processi di formazione ed espansione territoriale secondo una logica fondata sul determinismo ambientale, quindi di fatto giustificando “la tendenza ad abbracciare spazi sempre maggiori [...] nella scienza del progresso stesso” (Capel, 1981/1987).

Come nota Claude Raffestin, nell’approccio biogeografico ratzeliano – si pensi in particolare alla sua *Anthropogeographie* (1882) – il paesaggio e la sua osservazione restano temi sostanzialmente secondari (Raffestin, 2005, p. 122).²⁸ O meglio, come efficacemente spiegato da Paolo D’Angelo, “Ratzel rovescia il rapporto istituito da Humboldt: il paesaggio in senso estetico non è più l’avviamento allo studio geografico, destinato a essere trasceso nel concetto scientifico di paesaggio, ma piuttosto il suo coronamento” (D’Angelo, 2010, p. 119). In altre parole, in questo delicato momento di transizione il paesaggio non sta affatto passando in secondo piano, ma esattamente il contrario, perché questo si avvia ad assumere una nuova definizione: forse la sua prima vera *de-finizione*, che letteralmente prevede la determinazione terminologica e disciplinare dei suoi confini, della sua forma e della sua posizione relativa.

Ritornando alle tre brevi considerazioni presentate a proposito di Ritter, nella “geografia della frontiera” ratzeliana (Quaini, 2005, p. 191) non cambiano i parametri ma piuttosto il loro valore: la *scala* adesso è quella variabile dello Stato (il *Grossraum*, il grande spazio), la *rappresentazione* è quella della carta fisica che determina ma non compromette, anzi semplifica il disegno di quella politica, come geopolitico è l’*ordine* fisiologico che regola le leggi di distribuzione delle civiltà sulla superficie terrestre, vale a dire la “forza creativa dell’intelligenza umana che supera gli ostacoli naturali” (Peet,

²⁸ Il compito della geografia dell’uomo, scrive Ratzel nell’edizione italiana della sua *Antropogeografia*, sarà «allo stesso modo che la zoogeografia e la fitogeografia, descrivere e rappresentare cartograficamente quei territori dove si nota la presenza dell’uomo, separando la parte della Terra ch’è da lui abitata, od ecumene, dalle altre che non lo sono. Essa studierà inoltre la diffusione dell’uomo entro l’ecumene e fisserà i risultati del proprio studio su carte della densità di popolazione, poleografiche ed itinerarie. E, poiché l’umanità consta di razze, di popoli e di gruppi etnici minori, così la geografia dell’uomo rappresenta anche la diffusione di questi diversi elementi mediante carte delle razze umane, carte etnografiche, carte delle lingue e carte politiche» (Ratzel, 1882/1914, p. 75; Cfr. Marconi, 2013, 219-220)

1998). Per certi versi, è la genesi di quello che Angelo Turco chiamerà “il senso politico del territorio” (Turco, 2015).

A questo proposito, in una puntuale disamina sui rapporti tra Ritter e Ratzel, Matteo Marconi ha chiarito molto bene che la visione ratzeliana non va confusa con quella positivista: “Ratzel inizia le sue speculazioni sempre a partire dal dove e mai dal che cosa. Il dove non è solo una «semplice localizzazione», che comporterebbe una visione ancora materialistica, è la posizione che rende possibile un illimitato numero di relazioni interne e connessioni esterne” (Marconi, 2013, p. 233).²⁹ In questo, si potrebbe dire, il messaggio di Ritter, pur profondamente rivisitato, è ancora vivo.

A compiere il passo decisivo verso l'autorappresentazione positivistica della Geografia non è Ratzel, bensì Otto Schlüter che, nel *Die Ziele der Geographie der Menschen* (Gli obiettivi della Geografia dell'uomo) del 1906, pone le basi per la fondazione della versione scienziata della disciplina. Come spiega Farinelli:

“per scientismo bisogna intendere la convinzione (ignota [...] all'*Erdkunde*) che la scienza non sia più una delle possibili forme di conoscenza, ma che, al contrario, sia possibile identificare immediatamente la conoscenza con la scienza, sia possibile ridurre senza spiegazioni – di conseguenza – la critica del sapere esistente a metodologia della ricerca” (Farinelli, 1987, p. 10).

Il passaggio è qui tanto più significativo perché sarà proprio Schlüter a dotare il concetto geografico di paesaggio, fin qui rimasto in sottotraccia, di un significato disciplinare univoco, distintivo e, probabilmente, fondativo (James & Martin, 1981, p. 177).

Nel 1908, Schlüter definirà la Geografia come *Landschaftskunde*, la scienza del paesaggio, distinguendo tra *Urlandschaft* (traducibile come “paesaggio originario”) e *Kulturlandschaft* (“paesaggio culturale”), vale a dire la forma del territorio rispettivamente prima e dopo l'intervento antropico. La lettura prettamente formale di

²⁹ «Se la discussione di una posizione geografica», dichiara Ratzel, «può dare una piccola chiara presentazione, deve riguardare le molte relazioni di posizione che ogni località possiede. Queste devono essere scelte e classificate da questa posizione. Questa classificazione risulta più semplice quando viene definita correttamente, cioè quando discende dalla più grande alla più piccola. Quando penso a proposito della posizione di una terra, vago attraverso cerchi concentrici che diventano sempre più piccoli: l'emisfero, il continente, la zona, l'oceano, la costa e le vicinanze, volo con i miei occhi spirituali. E se parlo della posizione di una località, discendo in spazi ancora più ristretti fino a che sono arrivato a quel punto sulla carta» (citato in Marconi, 2003, p. 233).

Schütler non è del tutto inedita, senz'altro ispirata all'approccio morfologico che già Oscar Peschel (1876) propone un trentennio prima per lo studio della superficie terrestre, approccio che alla dimensione soggettiva difesa dagli *Edkunder* risponde con un'analisi geografica sostanzialmente basata sulla descrizione cartografica (Minca, 2007, p. 189; Farinelli, 1983; Capel, 1981/1987).

È significativo e forse deludente, ma per questo è stato necessario ripercorrerne il pensiero, che il grande progetto ritteriano di sistematizzazione teorica e scientifica della geografia abbia ispirato più o meno direttamente, nell'arco di mezzo secolo, una progressiva paralisi della disciplina. Ancora più significativo che tale paralisi, ancora una volta, rinnovi il plurisecolare rapporto che il paesaggio intrattiene con la rappresentazione cartografica.

Con e dopo Schlüter, la geografia accademica tedesca (ma presto anche quelle statunitense e italiana, tra le altre) dichiarerà senza più soffrirne la frattura rispetto alla ricerca storica, assumendo progressivamente la forma di una disciplina locazionale, “una scienza astratta che studia le relazioni spaziali degli oggetti” (Ley, 1980, p. 6), come se “fosse semplice stabilire che cos'è un oggetto, e non invece un complicatissimo e anzi irrisolvibile problema” (Farinelli, 2008, p. 49).

Tanto più significativo, nel percorso che si sta costruendo, che proprio il concetto di paesaggio e l'esperienza visiva che lo connota conquistino una propria dignità scientifica di fatto riscoprendo la propria origine statica, esanime, estetica senza però dotarsi di un valore estetico. I citati paesaggi teorici e “non eloquenti” di Piero della Francesca, la cui funzione sostanziale era contenere ordinatamente oggetti nella profondità spaziale, adesso popolano, se non il mondo reale, certamente i trattati e i manuali di geografia.

2.3 Il paesaggio è una persona. Vista e immaginazione in Paul Vidal de la Blache

Tra la fine dell'800 e il principio del secolo successivo, in Francia si sviluppa un nuovo approccio interpretativo agli studi geografici, meglio conosciuto come “possibilista”. Denominazione, questa, che deve la sua fortuna all'uso che nel 1922 ne farà Lucien Febvre nel suo *La Terre et l'évolution humaine*, ma di fatto mai adottata da colui che ne

viene considerato il caposcuola e, per estensione, il maestro della tradizione geografica d'oltralpe, Paul Vidal de la Blache (Lando, 2017, pp. 37-38; Berdoulay, 1981, pp. 214-215; Farinelli, 1980).

Come efficacemente sintetizzato da Paul Claval, il concetto di “possibilismo” può essere descritto secondo la logica per cui “la natura permette, l'uomo dispone” (Claval, 1964/1972, p. 73). La logica che regola il rapporto tra uomo e natura, con le parole di Vidal de la Blache, risiede nel fatto che le “modifications périodiques [...] [de] la nature vivante ont fourni à l'homme des possibilités multiples d'intervention et des occasions d'initiative. Elles ont servi de norme à l'organisation des genres de vie”. (1911; citato in Lando, 2017, p. 228).

In una prospettiva neolamarkiana, che riscuote un buon successo presso i geografi francesi del tempo, l'uomo e la sua cultura non si affermano secondo il principio darwiniano di una lotta per la sopravvivenza (caro invece a Ratzel), ma piuttosto secondo in virtù di un adattamento all'ambiente (Berdoulay, 1981; Lando, 2017).

Come notato da Fabio Lando, una delle cifre distintive del pensiero vidaliano (si veda in particolare la *Geographie humaine*) e dei suoi allievi diretti risiede nel considerare:

“l'uomo un agente geografico capace di modificare l'ambiente e così, nel recuperare la libertà, la volontà e l'intenzionalità umana, [...] [e] che questa libertà nei confronti dell'ambiente era sempre presente e variava in funzione del progresso tecnico: ogni popolo, anche il più primitivo, è in grado di conoscere il proprio ambiente ed essendo dotato di (seppur minime) capacità tecniche possiede sempre una relativa autonomia d'azione nei confronti dell'ambiente stesso” (Lando, 2017, pp. 236-237).

Nella metodologia di ricerca vidaliana, il concetto di paesaggio (a cui tuttavia vengono spesso preferiti i termini *region* o *contrée*) si rivela di notevole importanza per esprimere la specificità spaziale del rapporto tra contesto naturale (*milieu*) e fattore culturale (*civilisation*).

Come già notato da Françoise Dubost (1991, p. 222), anche Vidal non si sottrae alla retorica dell'abbraccio dello sguardo, definendo il paesaggio come “ce que l'oeil embrasse du regard”. Informazione suggestiva nell'ottica del percorso fin qui tracciato,

ma che assolutamente non va forzata, pena il rischio di ridurre la connotazione vidaliana di paesaggio ad una pura esperienza percettiva visuale.

La categoria concettuale del paesaggio esprime qui il prodotto caratteristico, certo materiale e visibile, dell'incontro volontario tra cultura e spazio, un incontro tra “energie di circolazione” (Besse, 2006/2008, p. 88) che produce il citato *genre de vie*. La scala di percezione visiva del paesaggio, si potrebbe dire, non copre quella della sua formazione: quest'ultima è resa “possibile” dall'omogeneità strutturale che l'azione umana (*civilisation*) ha intenzionalmente impresso entro un contesto regionale, dunque entro un'area di cui la visione può intuire direttamente il carattere - quello che Max Sorre chiama “*complexe géographique*”³⁰ – ma non dominare la struttura areale.

Qui Vidal – ma il suo lavoro in questo senso sarà raffinato dai suoi allievi, in primo luogo Lucien Gallois, con cui fonderà *Les Annales de Géographie* nel 1891 – intende superare l'accezione determinista di “regione naturale” à la Buache, così come rifiuta di procedere ricorrendo alla segmentazione amministrativa territoriale: certo, il suo interesse si rivolge ai confini naturali di una regione, ma anche a quelle tipologie di delimitazione stratificate, spesso informali, afferenti all'uso quotidiano ma di grande valore per il geografo, come il francese non mancherà di sottolineare.³¹

In questo problema “bello e difficile” (citato in Dematteis, 2008, p. 2), come lo definisce Vidal, la fisionomia – termine ricorrente nel vocabolario vidaliano, come sottolinea Jean-Marc Besse (2006/2008, pp. 81-82) – del paesaggio è sì costitutivamente visibile, ma è scientificamente significativa in quanto risultato del concorso di molteplici fattori che generano “l'individualité de la région géographique” (Sorre, 1952, p. 448): fattori non sempre abbracciabili dallo sguardo o, quantomeno, non in maniera esaustiva.

È significativo che l'impostazione di metodo inaugurata da Vidal, ma che in realtà attinge dalla scuola tedesca e in special modo da Carl Ritter, abbia dato luogo ad un equivoco (o

³⁰ Come scrive Max Sorre, attento e originale lettore del testo vidaliano: “Il ne semble pas que nous ayons besoin d'aller plus loin dans nos recherches. Si l'appréhension directe, intuitive du complexe géographique à travers le paysage nous révèle, antérieurement à toute analyse, l'individualité de la région géographique. (Sorre, 1952, p. 448). Più sinteticamente, in altra sede Sorre affermerà più categoricamente che «la région est l'aire d'extension d'un paysage géographique» (Sorre, 1957a, p. 33).

³¹ Chiarificatrice, ad esempio, questa citazione di Vidal: «Les divisions géographiques ne peuvent être empruntées qu'à la géographie même [...] La géographie n'est pas précisément une science de livres; elle réclame le concours de l'observation personnelle [...] nous n'avons donc qu'à regarder autour de nous pour recueillir des exemples de divisions naturelles. Ces noms, en effet, ne sont pas des termes administratifs ou scolaires; ils sont d'usage quotidien [...] mais ils n'en ont pas moins une grande valeur pour le géographe» (citato in Lando, 2020, p. 168, nota 131).

ad una premeditata semplificazione?) secondo cui, non coincidendo le delimitazioni regionali con quelle amministrative, la scuola possibilista abbia estromesso il dato politico dall'analisi geografica (Turco, 2015; Tanca, 2016).

Come giustamente nota Marcello Tanca, qui “la depoliticizzazione dello spazio geografico si gioca sul terreno della negazione che il nucleo centrale della geografia politica si riduca allo studio degli Stati e delle loro parti”, ma al contempo sarebbe incoerente sostenere che “il nesso politica-territorio sia del tutto assente dagli interessi di Vidal” (Tanca, 2016, p. 11). L'equivoco probabilmente nasce nell'indebita e semplicistica associazione tra politica e Stato (o forse, meglio, ragion di Stato), quando invece Vidal de la Blache “mostra di avere piena coscienza del ruolo che i soggetti non istituzionali rivestono nella strutturazione regionale” (Ivi, p. 12), vale a dire quel complesso sistema di rapporti tra attori di differente natura che altri autori hanno definito come “geopolitica del quotidiano” (Minca e Bialasiewicz, 2004, pp. 271-274).

A spiegarlo è lo stesso Vidal. Riflettendo sulle pagine della *Politische Geographie* ratzeliana, il francese sostiene che la Geografia Politica costituisce “uno sviluppo speciale della Geografia Umana. È così che pare intenderla Ratzel. Ma nelle applicazioni della geografia all'uomo, è sempre di società o di gruppi che si tratta, in modo che ci si può credere autorizzati a dare alla locuzione geografia politica un senso più ampio, e ad estenderla all'insieme della geografia umana” (1898, citato in Turco, 2015, p. 21).

L'azione dell'uomo, in altre parole, è il denominatore comune della sua geografia (appunto, *humaine*), che non esclude affatto ma, al contrario, intende inglobare la componente politica. Paradossalmente, proprio per questa ragione il suo oggetto di studio non sono gli uomini ma i luoghi, il risultato di questo processo di umanizzazione.

“La Francia”, scrive Vidal nei *Tableau sur la géographie de la France* (1903), “è una persona, un'individualità geografica, ma non una cosa regalata anzitutto dalla natura. Bisogna partire da questa idea che una contrada è un serbatoio in cui dormono le energie di cui la natura ha deposto il seme, ma il cui impiego dipende dall'uomo”. Immagine, questa, più estesamente “congruente con il pensiero paesaggistico dell'Ottocento per il quale il paesaggio è una persona” (Raffestin, p. 120).

Circa trent'anni prima della pubblicazione dei *Tableau*, la Francia perdeva l'Alsazia e la Lorena nella guerra franco-prussiana (1870-71), occasione drammatica ma al contempo propizia per i geografi francesi di riorganizzare il sistema educativo nazionale, date le

carenze che gli ufficiali transalpini avevano fatalmente dimostrato nella lettura delle carte topografiche e nella conoscenza del territorio (Lando, 2017; Berdoulay, 1981). Come nota acutamente Claude Raffestin, tuttavia, nei *Tableau* l'Alsazia e la Lorena continuano ad essere raffigurate entro i confini francesi, il che significa che “il paesaggio o l'immagine regionale assume un ruolo ideologico notevole [...] l'immagine colma l'assenza o assicura la presenza virtuale di queste due parti del territorio nazionale. [...] Realtà e immagine sono ancora poco separate anche se il concetto di vista è assai sollecitato”. (2005, p. 121).

Riferendosi alle foreste montane dei Vosges, ad esempio, Vidal scrive: “Ovunque, tuttavia, sia che essa domini effettivamente, sia che i disboscamenti l'abbiano spezzettata, la foresta resta presente. Essa *ossessiona l'immaginazione e la vista*” [corsivo mio] (Vidal, 1903, cit. in Raffestin, 2005).

Immaginazione e vista sembrano qui sovrapporsi e confondersi, nella ricostruzione dell'identità nazionale (e quindi del suo *genius loci*), quanto nella descrizione della regione, della contrada o del paesaggio. Questo probabilmente spiega perché un approccio metodologico fondato sull'osservazione diretta come quello vidaliano non solo tolleri ma adoperi senza indugi la rappresentazione cartografica come strumento di studio del territorio.

Stando a quanto riferisce Paul Claval, si può sostenere che Vidal de la Blache “trasse questo *essenziale* precetto di metodo: partire sempre dal reale, evitare tutto ciò che sa di teoria, la costruzione a priori. Egli aveva imparato ad aderire al concreto: cioè alla carta, al paesaggio” (Claval, 1964/1972, pp. 68-69). Tuttavia, come invece notato da Giuseppe Dematteis, il suo presunto approccio empirico non gli vieterà di cedere “largamente alla tentazione di scrivere cose eterne” (Dematteis, 2008, p. 3), con un chiaro riferimento al geografo del *Piccolo principe* di Saint-Exupéry. Vale a dire, spingendo i propositi epistemologici della descrizione geografica oltre la scala spaziale e temporale dell'osservazione umana.

“La géographie” scrive Vidal “n'est pas précisément une science de livres; elle réclame le concours de l'observation personnelle”. Il problema, ancora una volta, è comprendere “da dove” questa osservazione venga effettuata. Su questo punto, la funzione

metodologica della “stupefacente scoperta” (Claval, 1964/1972, p. 78)³² del paesaggio operata da Vidal, può essere chiarita solo recuperando quella “fertile ambiguità” (Dematteis, 2010) che ne è traccia originaria. In altre parole, con Vidal, il suo rapporto con la rappresentazione visuale³³ e, nella fattispecie, con la mappa.

Nella scala regionale del paesaggio sperimentata da Vidal, la carta topografica, “lo strumento di precisione che raddrizza le nozioni false”, non sostituisce l’analisi *in loco*, ma senza dubbio la integra sinteticamente, permettendo al geografo di dominare l’area nella sua continuità spaziale, così come di immaginarla (è il caso citato dell’Alsazia e della Lorena) oltre la contingenza degli eventi storici.

Ancora chiarificatore, su questo punto, è Raffestin, ricordando che per la geografia regionale francese, almeno fino alla metà del XX secolo:

“la prima forma di paesaggio è la regione come immagine zenitale elaborata secondo il linguaggio della cartografia. Ciò che si deve osservare è la regione, che non è la rappresentazione di una realtà materiale, ma la rappresentazione di una rappresentazione presentata con un linguaggio naturale ovvero, se si preferisce, l’immagine di un’immagine” (Raffestin, 2005, p. 121)

Tornando un’ultima volta al *Tableau*, ancora più inequivocabili sono le parole di Vidal:

“L’uomo è stato, da noi, a lungo il discepolo fedele del suolo. Lo studio di questo suolo contribuirà quindi a illuminarci sul carattere, i costumi e le tendenze degli abitanti. Per arrivare a dei risultati precisi questo studio deve essere ragionato, cioè deve mettere in rapporto l’aspetto che presenta il suolo attuale con la sua composizione e il suo passato geologico. *Non temiamo di nuocere* in tal modo alla impressione che emana dalle linee del paesaggio, dalle forme del rilievo, dal contorno degli orizzonti, dall’aspetto esteriore delle cose. Al contrario la comprensione delle cause ne fa meglio apprezzare *l’ordine e l’armonia*”. (citato in Ivi, p. 120) [corsivi miei]

Qui Vidal sembra essere cosciente che il campo semantico del paesaggio rimandi ancora tendenzialmente ad un’esperienza estetica, come l’espressione evocativa “impressione

³² La citazione completa di Paul Claval è: «È dalla stupefacente scoperta del paesaggio, dalla complessità di ciò che contribuisce a spiegarlo che progressivamente nacque il suo metodo geografico»

³³ Dalle testimonianze degli allievi diretti di Vidal, risulta che il grande geografo fosse solito adoperare supporti fotografici, oltre che cartografici, per avviare le sue lezioni. Su questo punto, si rimanda a Tanca (2015).

che emana dalle linee” sembra dimostrare. Egli stesso non disdegnerà il parallelismo pittorico-teatrale, quando ricorda didascalicamente al lettore che “le forme del terreno non sono che una parte dello *spettacolo* che si dispiega sotto i nostri occhi. Anche la vegetazione e le opere dell’uomo influiscono – eccome! – sulla fisionomia dei paesaggi; esse arricchiscono il quadro (*tableau*) di nuovi tocchi”.³⁴

È pur vero, tuttavia, che al principio del XX secolo – il debito verso gli *Erdkunder* qui è notevole – i geografi ricercano la tecnica e trovano il coraggio (*non temiamo di nuocere*) di declinare la riflessione paesaggistica in chiave scientifica, sottilmente politica forse intuendo che proprio sulle categorie estetiche (e si potrebbe azzardare, “già” cartografiche) dell’*ordine* e dell’*armonia* si possono costruire i presupposti epistemologici che rendono la forma logica del paesaggio immaginabile, intuibile e quindi, ancora una volta, oggettivamente riproducibile.

2.4 In un giro d’orizzonte. Alcuni contributi dalla geografia italiana

A differenza di quanto accade nella geografia francese a cavallo tra i due secoli grazie al contributo di Paul Vidal De la Blache, in Italia non si registra un’analoga reazione alle correnti positiviste tedesche sviluppatesi della seconda metà dell’800.

Al contrario, come ricorda Lucio Gambi (1964), al principio del XX secolo la geografia ufficiale italiana, ancora “molto giovane”, nasce “in grembo al positivismo” e, anche dopo il primo conflitto mondiale, questa sembra restare sostanzialmente inerte alle nuove teorie

³⁴ La citazione merita di essere riportata integralmente: “Un paesaggio terrestre è un insieme complesso nel quale, per non parlare dapprima che di forme, entrano degli elementi che hanno età e conformazioni differenti. Il geografo si trova in presenza di una combinazione di linee e di forme che hanno ciascuna il loro significato: le une come espressione di energie nel pieno del loro vigore; le altre come testimonianze di azioni torrentizie o glaciali in parte estinte; altre infine come resti fievoli di qualche topografia risalente a epoche lontane. Ma le forme del terreno non sono che una parte dello spettacolo che si dispiega sotto i nostri occhi. Anche la vegetazione e le opere dell’uomo influiscono – eccome! – sulla fisionomia dei paesaggi; esse arricchiscono il quadro di nuovi tocchi. Anche qui si offre materia su cui riflettere [matière à problèmes]. Le colture e gli insediamenti umani non sono raggruppati a caso. Lo stato del mantello vegetale è rivelatore di cambiamenti che riguardano la vita del paese nella sua interezza. Il compito del geografo consiste nel districare [démêler] lo sforzo incessante attraverso il quale la natura animata cerca di adattarsi a delle condizioni continuamente soggette a modificarsi”. La citazione, così tradotta, è tratta dai materiali didattici approntati da Marcello Tanca per l’insegnamento di “Geografia” presso l’Università degli Studi di Cagliari: https://people.unica.it/marcellotanca/files/2019/05/3-GEOGRAFIA-2018-19_AMBIENTE.pdf.

– si pensi alla cosiddetta dottrina sull’organismo di Whitehead – provenienti in primo luogo dagli ambiti inglese e statunitense e a cui anche gli stessi geografi tedeschi poi risponderanno attivamente. Come si è avuto modo di anticipare, d’altronde, “fu precisamente in questi ambienti culturali, che la geografia è stata interpretata come scienza del paesaggio” (*Ivi*, p. 7).

Nel panorama accademico della geografia italiana, la nozione di paesaggio appare già verso la fine del XIX secolo introdotta da Filippo Porena che, segnalando l’incontrollata diffusione del termine – letteralmente riferisce di un “attuale fanatismo pel paesaggio” (Citato in Papotti, 2008, p. 126, nota 4) – lo definisce come “l’aspetto complessivo di un paese in quanto commuove il nostro sentimento estetico” (*Ivi*, nota 5). Lo studio dei paesaggi, continua il Porena, offre l’opportunità di prendere atto dell’influsso “che, direttamente sul senso estetico, mediamente sulle altre facoltà dello spirito, esercitano molteplici scenari che presenta questa per noi immensa Terra, [...] riconoscere quanta parte [tali scenari] abbiano avuto nel determinare il carattere, il genio, l’azione, il destino dei popoli” (Porena, 1892, p. 77).

Provando a parafrasare le parole del Porena, chiaramente orientate in una prospettiva filodeterminista e forse patriottica, qui non solo la forma ma anche l’esperienza stessa del paesaggio è alla base della cultura e quindi della storia delle comunità umane.

Già a partire dal 1914, rifacendosi alle teorie di Albert Oppel, Antonio Renato Toniolo dichiara il paesaggio come specifico oggetto della scienza geografica (Luzzana Caraci, 2013, p. 140). Nel suo *L’insegnamento della geografia come scienza del paesaggio nelle scuole secondarie* (1917), il geografo pisano dichiara che:

“Lo scopo principale della geografia, comunque considerata è quindi quello di illustrare, con metodo sintetico, le mutue relazioni e connessioni dei fatti distribuiti sulla superficie della terra, quali si manifestano nei vari quadri delle differenti parti del globo; il che porta alla considerazione e concezione del paesaggio geografico, del quale la geografia può dirsi anche scienza, soprattutto nella sua parte corologica, quando essa venga considerato come la *espressione sintetica dei rapporti d’interdipendenza dei fenomeni localizzati in particolari unità spaziali*» (1917; citato in Papotti, 2008, p. 127, nota 7) [corsivo aggiunto].

Come rilevato da Davide Papotti, nel pensiero di Toniolo si può ravvisare una concezione del paesaggio che non si limita alla dimensione formale o temporale dei fenomeni,

estendendo l'analisi geografica alle dinamiche relazionali e funzionali che tra essi intercorrono (Papotti, 2008, p. 127).³⁵

Negli stessi anni, la riflessione italiana sul paesaggio e, più in generale, sulla Geografia umana può contare anche sul contributo di Roberto Almagià (Scaramellini, 1988; Zerbi, 1993). In un articolo del 1916, riferendosi a questa “giovane branca della scienza geografica”, Almagià ne riconosce la prospettiva disciplinare nell'indagare “l'uomo e le manifestazioni delle sue attività come elementi costitutive del paesaggio geografico”, quindi “l'uomo e la sua attività come agenti modificatori della superficie terrestre”. Per tale ragione, continua Almagià, “la geografia si comporta rispetto all'uomo come rispetto agli altri organismi, considera cioè o il complesso degli uomini o gruppi più o meno estesi di uomini, non mai l'individuo isolato”.

Dai colleghi della tradizione tedesca e francese, Almagià sembra dunque mutuare l'idea il paesaggio geografico rappresenti la cifra distintiva della geografia umana, la cui ricerca deve fondarsi “su fatti di interdipendenza e di reciproche connessioni e correlazioni: correlazioni dei vari fenomeni umani tra loro con i fenomeni biologici e fisici, tutti insieme concorrenti a creare quello che abbiamo chiamato il paesaggio geografico”.

Promuovendo la via dell'analisi delle relazioni tra i fenomeni terrestri di cui anche l'uomo fa parte, l'interesse di Almagià si rivolge implicitamente anche all'evoluzione di tali fenomeni, quindi alla loro dimensione temporale, compiendo con la geografia umana un'operazione simile a quella che, all'incirca negli stessi anni, la scuola morfologica statunitense sta realizzando con la geografia fisica (Zerbi, 1993).

Su queste premesse, nei suoi *Fondamenti di Geografia Generale* del 1945, Almagià dichiarerà la sostanziale unità d'intenti e metodi tra geografia umana e fisica, accomunate dallo studio e dalla descrizione delle relazioni reciproche che si instaurano tra ogni genere di fenomeno presente sulla medesima superficie.³⁶ È proprio questa condizione di “coesistenza spaziale” (Zerbi, 1993), in definitiva, “quella che determina in sostanza la fisionomia del paesaggio” (Almagià, 1945, p. 72).

³⁵ Aspetto, quest'ultimo, che nel suo *Compendio di Geografia Generale* (1954), Toniolo esprimerà forse più efficacemente quarant'anni più tardi, definendo il paesaggio geografico come “la manifestazione collettiva di forme, che tendono ad organizzarsi in un dato momento con un certo equilibrio ed aspetto, che si evolvono col tempo e sono reciprocamente legate da qualche rapporto” (Citato in Papotti, 2008, p. 127).

³⁶ Compito essenziale della Geografia è lo studio di un dato fenomeno, è la ricerca di tutti gli altri fenomeni coi quali esso è in relazione per il fatto che tutti coesistono nel medesimo spazio (p. 72)

Nell'accezione di paesaggio proposta da Almagià, dunque, non trova spazio la componente estetica e soggettiva già ravvisata dal Porena e contemplata invece da un altro grande geografo italiano, Olinto Marinelli. In un articolo del 1918, questi dichiara che il paesaggio:

“è necessariamente qualcosa di astratto e di personale, che dipende dalla nostra facoltà rappresentativa delle cose [in quanto] dalla rappresentazione nella nostra mente noi possiamo passare ad una sua figurazione artistica, cioè pittorica o letteraria, nei quali casi noi avremo appunto ritratto o descritto un paesaggio. Dal punto di vista scientifico, interessa poi esaminare quali sono gli elementi che caratterizzano ciascun paesaggio ed inoltre indagare come e per quali elementi siano associati in modo da darci l'impressione soggettiva che noi proviamo” (Marinelli, 1917, pp. 136-137).

Marinelli riconosce la dimensione relazionale del paesaggio, il ruolo dell'immaginario personale nella sua percezione – “un paese può esistere senza di noi, non un paesaggio” (p. 136), salvo poi chiarire subito dopo che l'oggetto scientifico del geografo, ovvero “la comprensione veramente scientifica della superficie terrestre [...] [risiede nella] distinzione dei vari elementi fisici, biogeografici ed antropici dai quali risulta la ricerca dei nessi che legano gli uni agli altri” (pp. 137-138).

Proprio a Marinelli, d'altronde, si deve l'introduzione nella geografia italiana del concetto di regione, fissato nel 1909 e conservatosi sostanzialmente inalterato fino al secondo dopoguerra. In estrema sintesi, secondo Marinelli è possibile distinguere tra “regione integrale”, da intendersi come il prodotto dell'interazioni tra differenti “regioni complesse” (classificabili in regioni climatiche, fitogeografiche, zoogeografiche ed etnografiche), ulteriormente suddivisibili in “regioni elementari” caratterizzate da un solo elemento tipico, di natura fisica, morfologica, biologica o antropologica (Marinelli, 1909; Proto, 2012).

Su questi presupposti, alcuni anni più tardi Marinelli cura la pubblicazione dell'*Atlante dei tipi geografici desunti dai rilievi al 25000 e al 50000 dell'Istituto Geografico Militare* (Marinelli, 1922), esempio efficace di come, per la geografia italiana del tempo, “la cartografia militare era divenuta la base per la ricerca sia nella geografia generale che in quella regionale” e, con un forte ridimensionamento della ricerca sul campo, “le carte alla

grande scala dovevano servire a spiegare non solo la morfologia terrestre ma anche le caratteristiche dell'antropogeografia” (Proto, 2012).

Anche grazie al contributo dei personaggi citati, verso la metà del secolo il concetto di paesaggio può dirsi accolto e radicato anche nel dibattito teorico e metodologico della geografia italiana, dove intanto il problema della percezione sensoriale (nella fattispecie, visiva) sembra ripresentarsi in tutta la sua complessità.

Sotto quest’aspetto, un’opera di importanza magistrale sul tema è *Il paesaggio terrestre* (1947) di Renato Biasutti, dove questi chiarisce la differenza che intercorre tra il paesaggio sensibile e quello geografico.

“Vi è il paesaggio sensibile o visivo, *costituito da ciò che l’occhio può abbracciare in un giro di orizzonte* o, se si vuole, percettibile con tutti i sensi; un paesaggio che può essere riprodotto da una fotografia (meglio se a colori) o dal quadro di un pittore, o dalla descrizione, breve o minuta, di uno scrittore.³⁷ [...] Ma d’ordinario il paesaggio visibile è estremamente angusto o, se più ampio, non mostra con sufficiente nitidezza e precisione i suoi elementi costitutivi, come per esempio quelli della vegetazione, che hanno una parte tanto notevole nel fissarne i caratteri.” (Biasutti, 1962, p. 1)

Il brano appena citato assume qui un’importanza eccezionale perché restituisce, in poche righe, il significato delle premesse delineate nel primo capitolo. Risalta, in primo luogo, l’adozione della consueta immagine dello sguardo che abbraccia il paesaggio, in questo caso proiettato “in un giro d’orizzonte”, espressione che lascia pensare ad una visione circolare preferita a quella necessariamente frontale imposta dallo strumento di rappresentazione bidimensionale. Ritornano, in egual misura, i valori dell’ampiezza e della nitidezza, ovvero quegli stessi che nel primo capitolo (con riferimento alle differenze tra la ricerca fiorentina e quella fiamminga sulla raffigurazione pittorica della profondità spaziale) sono stati associati ai parametri fisiologici del campo visivo e del *visus*. Il Biasutti sembra qui protendere per l’esigenza della “sufficiente nitidezza e precisione” che difficilmente il paesaggio visibile può garantire a chi ne voglia analizzare gli “elementi costitutivi”. Per tale ragione, d’altronde, l’autore si premura di consigliare

³⁷ Quest’ultimo può già introdurre qualche elemento che attenui l’immobilità dell’immagine, perché il paesaggio terrestre è sempre animato, non foss’altro per effetto delle oscillazioni luminose e termiche alle quali è esposta ogni parte della superficie della terra.

degli strumenti di rappresentazione che potenzino quella “abilità visiva” che rappresenta una costante nella retorica sul paesaggio:

“La cinematografia [...] più di ogni immagine fissa, è giunta a rappresentare il mezzo più adatto a rendere con fedeltà, anche nel loro dinamismo, gran parte degli elementi di questo paesaggio visibile. La fotografia aerea costituisce ad ogni modo, specialmente se utilizzata per immagini successive durante il volo e ad altezza non eccessiva dal suolo, un sussidio molto importante per l’analisi del paesaggio” (*Ibidem*).

Anche in questo caso, Biasutti introduce indirettamente tre questioni critiche già affrontate in precedenza, quali il problema della staticità dell’immagine, qui parzialmente compensato dal mezzo filmico, quello del punto di osservazione dall’alto preferibile a quello frontale reso possibile dalla fotografia aerea e quindi quello della distanza tra soggetto e oggetto, vale a dire della scelta di una distanza di ripresa che renda possibile il discernimento dei singoli elementi che formano il paesaggio. Negli ultimi due punti, in particolare, è possibile ravvisare due parametri, quali la visione zenitale e il fattore di scala, che rimandano all’applicazione di una logica cartografica declinata nella rappresentazione (in questo caso, fotografica) del paesaggio. Approccio, quello della coincidenza tra rappresentazione cartografica e studio del paesaggio, che ormai non desterà particolare meraviglia, alla luce di quanto in precedenza esposto con riferimento alle scuole della geografia tedesca (si pensi allo Schlüter o al Perschel) e francese (si pensi a quanto detto su Vidal de la Blache), fino al pocanzi citato Olinto Marinelli.

Proseguendo la lettura testo del Biasutti, questo passaggio viene definitivamente chiarito nel momento in cui, al concetto di paesaggio visibile, questi associa quello di paesaggio geografico.

“l’uomo adulto e sano, un essere mobile per eccellenza, corregge e integra continuamente la sua nozione del paesaggio spostandosi da un punto ad un altro. Prende pertanto valore quello che è stato chiamato il paesaggio geografico ed è una sintesi astratta di quelli visibili, in quanto tende a rilevare da essi gli elementi o caratteri che presentano le più frequenti ripetizioni sopra uno spazio più o meno grande, superiore, in ogni caso, a quello compreso da un solo orizzonte. Il paesaggio sensibile è costituito da un numero grandissimo di elementi e difficilmente si ripresenta integralmente in punti diversi della superficie emersa, o questo può avvenire soltanto se il

paesaggio è eccezionalmente uniforme (pianure steppiche, superfici nivali o glaciali). Il paesaggio geografico dev'essere, al contrario, costituito da un piccolo numero di elementi caratteristici (o, forse, da pochi gruppi di elementi): in tal modo è resa possibile la sua descrizione sintetica e può essere anche tentata l'identificazione e la comparazione delle forme principali del paesaggio terrestre» (*Ivi*, p. 2).

“Sintesi astratta di quelli visibili”, il paesaggio geografico è dunque il risultato di un processo di tipizzazione che l'uomo sano e adulto, quindi vedente e dotato di mobilità autonoma, desume dall'osservazione diretta o indiretta. Il valore imperfetto della distanza, ravvisabile nel paesaggio visibile e condizionato dai limiti fisiologici della percezione oculare, viene qui sostituito da quello dell'estensione, valore letteralmente superiore a quello compreso da un solo giro d'orizzonte ma paradossalmente connotato da una quantità inferiore di elementi caratteristici. In altre parole, con il concetto di paesaggio geografico Biasutti intende non archiviare ma risolvere, senza estrometterlo dal processo di analisi scientifica, il problema dello sguardo che abbraccia il paesaggio (ovvero il paesaggio visibile), inquadrando l'osservazione di quest'ultimo come momento percettivo, analitico e puntuale che precede la fase cognitiva, sintetica e comparativa.

Pur ritenuta insufficiente ai fini dello studio tecnico del paesaggio, la questione della dimensione sensoriale sembra essere finalmente entrata nella letteratura geografica italiana. Se nel 1952, Umberto Toschi scrive, con una prudente terminologia geometrica, che “il paesaggio si presenta come un complesso di masse, statiche e in movimento, coi loro valori di estensione, altezza, lunghezza, volume” (citato in Gambi, 1973, p. 148), aggiunge anche che “caratterizzano alcuni paesaggi certi rumori e certi odori” come ad esempio “il profumo resinoso o lo stormir dei rami delle abetaie, il fracasso delle macchine e l'odore di carbone e lubrificanti di numerosi centri industriali, il mugugno del bestiame e il fetore del fimo di certi agglomerati rurali”. Sarebbe tuttavia fuorviante intravedere in dichiarazioni come queste il declino dell'antica retorica dello sguardo che abbraccia il paesaggio, la quale, al contrario, si sta ancora una volta finemente aggiornando e mimetizzando al passo coi tempi. Certo, continua il Toschi, anche “il cieco sente il paesaggio, pur privo delle sensazioni che può dargliene la vista” (*Ibidem*), ma l'apertura accademica alla legittimità di altri canali sensoriali, in questo caso arrivando a contemplare la non visione del soggetto, non risolve anzi rischia di insabbiare un problema epistemologico più profondo, ovvero quello della non visibilità dell'oggetto.

Tra i primi a denunciare i pericoli e i limiti di questa impostazione, nel 1961 Lucio Gambi delinea un'analisi puntuale del problema all'articolo del celebre articolo intitolato "Critica ai concetti geografici di paesaggio umano". Muovendo proprio dai passi citati dal Biasutti, Gambi riconosce che l'approccio del collega, volto a circoscrivere lo studio del paesaggio all'analisi e alla tipizzazione delle sue forme, può contribuire a soddisfare le aspirazioni della geografia naturalistica, entro cui il soggetto è "l'uomo dell'ecologia" (1973a, p. 151), ovvero – qui citando direttamente il Biasutti – "l'uomo che non sta accanto alla natura ma in questa [e] fa parte della natura come una delle molte unità di vita" (Biasutti, 1947, p. 11). Se invece si intende riconsiderare criticamente il concetto di paesaggio nell'alveo della geografia umana, "cioè di quella disciplina che vuol disegnare la storia della conquista conoscitiva e dell'organizzazione economica della Terra", diventa necessario ravvisare innanzitutto i limiti di un'analisi articolata "unicamente o quasi mediante i segni visibili e i fatti sensibili dell'operosità umana" (Gambi, 1973a, p. 151-152).

Come poi giustamente ravvisato da Ezio Raimondi, rifacendosi ai geografi umanisti francesi e quindi anche alla lezione storica delle *Annales*, secondo Gambi:

"Non esiste [...] l'uomo ecologico (la parola stava diventando di moda), ma l'uomo storico, l'uomo come soggetto sociale, con le sue istituzioni, i suoi modi e le sue forme di vita, e tutto questo fa parte di ciò che chiamiamo paesaggio. Il paesaggio diventava così un'entità intimamente storica e intensamente dinamica, creata da una rete di relazioni al centro della quale esisteva l'uomo come totalità." (Raimondi, 2008, p. 35).

Se si accetta l'esistenza di "molti fenomeni umani che non lasciano riflessi nella topografia, e sono la conseguenza di accadimenti o di istituzioni o di strutture umane che solo in minima parte riescono a colpire i sensi [...] [e] la cui opera nella determinazione del paesaggio è più saliente e dinamica di quanto lo sia l'opera dei fenomeni fisici" (1973a, pp. 161-162), quale valore, si chiede Gambi, assume per lo studioso "la ricostruzione di un paesaggio (anche quando lo si chiama umano) visibile e topografico? Non più che quello di elementare schizzo estrinsecativo o di epidermica e facile constatazione [...]: che è pochissimo per chi vuole guardare nella realtà delle strutture umane, con mentalità non di ecologo ma di storico" (*Ivi*, p. 174).

In quest'ultima frase, probabilmente, risiede l'indizio di una più grande crisi disciplinare entro cui la questione del paesaggio mostra solo uno, se pur fondamentale, dei molteplici volti. Il quadro della situazione, ben riassunto sempre nel 1962 dallo stesso Gambi all'interno di un articolo emblematicamente intitolato "Geografia regione depressa", dove viene di fatto denunciata l'inconsistenza sul piano storico e fenomenologico di una "disciplina intesa come mediazione e saldatura [...] fra gli studi naturalistici e gli studi umanistici [...] [vale a dire] la geografia cosiddetta generale o integrale" (Gambi, 1973b, p. 40). È dunque inammissibile, parafrasando Gambi, che una disciplina che si erge a scienza di raccordo si presenti essa stessa rigidamente sezionata in macrosettori scientifici (fondamentalmente: la geografia naturalistica, la geografia umana e l'ecologia) non comunicanti tra loro e per questo strutturalmente deboli e autoriferiti, il tutto con le prevedibili conseguenze circa la marginalità accademica della disciplina e, aspetto non secondario, la scarsa attrattività delle scienze geografiche per gli studenti universitari. Non è un caso che sul banco degli imputati, nello scritto di Gambi (all'epoca poco più che quarantenne) ci sia Aldo Sestini, altro grande geografo appartenente alla generazione precedente e che proprio al tema del paesaggio ha dedicato riflessioni da cui non si può prescindere.

Tra i suoi lavori sull'argomento, è qui opportuno ricordare *Il paesaggio* (1963), opera di carattere divulgativo pubblicata nella collana dedicata all'Italia del Touring Club Italiano e che può essere considerata il primo e originale tentativo di descrizione e interpretazione dei paesaggi italiani, classificati in 95 tipi sulla base di fattori climatici e geomorfologici (Rombai, 2012, p. 221).

"Della voce *paesaggio* si fa largo uso", spiega Sestini, "e forse anche abuso. Ma nel parlar comune il senso ne rimane un po' vago, e del resto la parola è stata assunta nel linguaggio artistico, tecnico e scientifico (in pittura, in fotografia, urbanistica, per esempio) con sfumature diverse di significato. In particolare, oggi, si parla molto di paesaggio in geografia, né può meravigliare, ripensando che questa ambisce a descrivere la superficie terrestre, a esprimere le caratteristiche di ogni "paese"" (Sestini, 1963, p. 9).

La prima riflessione che sorge leggendo questa premessa è che forse proprio in virtù di tale abuso del concetto di paesaggio "nel parlar comune" e in altri campi del sapere – abuso non certo inedito, dato che negli stessi termini si esprimeva il Porena già a fine

del XIX secolo – ancora negli anni ‘60 la geografia italiana (per alcuni aspetti come quella tedesca, da Schlüter in poi, mezzo secolo prima) desidera, definendo la nozione di paesaggio, definire in realtà la natura stessa della disciplina geografica. Vale a dire, la natura di una disciplina che “ambisce alla descrizione della superficie terrestre”, motivo per cui “né può meravigliare” che anche la geografia si occupi di paesaggi e desideri farlo in una forma scientifica e oggettiva.

“La fase elementare del paesaggio” prosegue Sestini “è una “veduta” panoramica, ossia l’immagine da noi percepita di un tratto della superficie terrestre, quale può *abbracciarsi con lo sguardo da un determinato punto di vista*. Questa immagine può essere fissata – ma perde già qualcuno dei suoi attributi - in una fotografia a colori. Alla base del paesaggio sta, appunto, la superficie terrestre, non nell’insieme, ma nei suoi singoli tratti, mentre in un quadro rivive trasformata dal travaglio artistico, dall’ispirazione del pittore. Del resto di fronte a una visione panoramica il nostro sentimento non rimane mai assente o inerte: nei nostri viaggi ci soffermiamo in particolari punti, dai quali si disvela un panorama più o meno ampio, non per analizzarlo freddamente, ma perché ne riceviamo un’impressione emotiva” (*Ibidem*) [corsivo aggiunto]

Il vocabolario del Sestini sembra qui ispirarsi alla complessa tradizione semantica (e sinonimica) del paesaggio, vale a dire al valore che il termine ha assunto nella terminologia estetica e storico-artistica, come è stato già argomentato nel primo capitolo, poi confluito nell’immaginario comune e nella percezione “elementare” del paesaggio. I riferimenti espliciti all’immagine dello sguardo che abbraccia e al punto di vista, così come come alla “veduta”, al panorama o al “paese” rispondono probabilmente ad una *captatio benevolentiae* con cui questo geografo intelligentemente non solo riconosce ma anche incorpora il nesso sinonimico che da quattro secoli caratterizza (senza tuttavia definire) il concetto di paesaggio. Su questi presupposti, Sestini (ma l’eco di Biasutti è ben riconoscibile) dichiara l’esistenza di una seconda fase, in cui il concetto di paesaggio:

“si libera da quello di una veduta determinata, diventa una sintesi di vedute reali o possibili [...] [che] non si riferisce e più a una singola immagine legata alla *tirannia di un punto di vista determinato*, ma a tutta una sequenza d’immagini associate, ciascuna delle quali ripete certi elementi fondamentali di una costante e caratteristica coordinazione [...] Si viene dunque

delineando un'ulteriore fase della concezione del paesaggio, e precisamente un *paesaggio geografico*, in cui ciascun elemento costitutivo sia considerato non per la sua mutabile appariscenza ma nei suoi caratteri specifici e nella sua reale funzione rispetto agli altri elementi costitutivi della superficie terrestre. E questi elementi sono i vari fenomeni naturali, in quanto presentino fenomeni visibili, come pure quelli dovuti all'opera degli uomini”³⁸ (*Ibidem*)

Nonostante le premesse, qui prevedibilmente i toni cambiano con i contenuti, denunciando la natura tirannica del punto di vista e “la mutabile appariscenza” della percezione estemporanea, condizioni tollerabili nell'esperienza estetica o emotiva (in una parola, soggettiva) ma decisamente insufficienti ad esplicitare la natura oggettiva di un paesaggio “umanizzato” più che umano, come puntualizzato dal Sestini (*Ivi*, p. 11), dei suoi caratteri specifici e funzionali sulla superficie terrestre.

Dopo questo rapido *excursus*, resta la convinzione che sarebbe certamente ingeneroso vincolare il pensiero dei geografi menzionati a poche citazioni, ad un'analisi testuale circoscritta e in nessun caso generalizzabile al quadro più ampio e complesso del rapporto tra geografia italiana e paesaggio di metà '900. Negli stessi anni, tuttavia, la generazione successiva degli studiosi del paesaggio – a cui lo stesso Gambi appartiene – provvederà ad apportare contributi essenziali e necessari a inquadrare la ricerca applicata entro un quadro interdisciplinare, vedasi il caso della *Storia del paesaggio agrario italiano* (1961) di Emilio Sereni o, più tardi, della *Antropologia del paesaggio* (1974) di Eugenio Turri, su cui si avrà modo di ritornare.

Inquadrati nella ricerca, questi riferimenti pur non esaustivi, intendono portare l'attenzione sulla questione della persistenza di modelli epistemologici e linguistici con cui anche la geografia italiana si è dovuta confrontare, probabilmente, per conquistare e conservare un diritto di prelazione nella riflessione scientifica sul concetto di paesaggio. È qui significativo che il tentativo disciplinare di affrancamento da tali modelli, desunti dalla tradizione estetica e fondati sull'esperienza visuale e soggettiva del paesaggio, si sia tendenzialmente realizzato non superando il dato oculare e materiale (come proposto da

³⁸ Doveroso riportare anche il chiarimento, su questo passaggio, offerto dallo stesso Sestini: “Ovviamente le due accennate categorie di elementi non sono indipendenti l'una dall'altra, e in una concezione integrale del paesaggio sembra di dover tener conto di entrambe. La distinzione è però utile, poiché in effetti si dà la prevalenza ora alla prima – e allora interviene il momento emotivo e soggettivo - e ora alla seconda categoria di elementi, si dà risulturne rispettivamente un paesaggio inteso piuttosto in senso estetico o formale, e un paesaggio più propriamente oggettivo e sostanziale”. (Sestini, 1962, p. 10)

Gambi), ma piuttosto esasperandolo e, indirettamente, consacrando a metodo di ricerca. Se è vero infatti che il cosiddetto paesaggio geografico (quantomeno nell'accezione offerta da Biasutti e Sestini) corrisponde di fatto ad un "tipo" virtuale (quindi non visibile), questo resta il prodotto della sintesi di paesaggi visti e visibili caratterizzati da elementi morfologici affini.

In altre parole, la reazione con cui la geografia accademica risponde agli stereotipi sette e ottocenteschi dei paesaggi ideali e romantici, sembra risiedere nella creazione di uno stereotipo alternativo, una nuova iconografia condivisa che permette di riconoscere e distinguere le forme caratteristiche di un paesaggio.

Il problema della distanza fisica tra il soggetto e il paesaggio su cui in sottotraccia ci si sta interrogando, vale a dire della condizione di possibilità per cui il paesaggio, per essere riconosciuto come tale, deve essere necessariamente visibile ma non toccabile, per il momento non può dirsi risolto. Al contrario, come si può desumere dalla polemica gambiana, questo sembra essersi ulteriormente complicato, perché la distanza fisica diventa virtuale, l'immagine percepita diventa immaginata, il disomogeneo diventa uno standard e, in modo davvero subdolo, lascia ancora una volta riaffiorare il debito che il concetto novecentesco di paesaggio non ha ancora estinto nei confronti della cartografia tolemaica.

2.5 Pictures in our heads. Paesaggi e luoghi nella geografia umanista statunitense

I temi che saranno affrontati in questo paragrafo si riferiscono a teorie e studiosi avvicendatisi nell'arco di circa cinquant'anni nel panorama della geografia accademica statunitense. Ripercorrendo questi temi, si intende portare alla luce alcune delle nuove chiavi interpretative che produrranno, attraverso un radicale ripensamento epistemologico della ricerca geografica, l'inizio di un processo di rilettura del rapporto tra paesaggio e visione.

Si è scelto di far partire questa parabola nel 1925, anno in cui un "giovane, competente e ambizioso" geografo di nome Carl Ortwin Sauer, da poco trasferitosi a Berkley, scrive un

lungo articolo intitolato *The morphology of landscape*.³⁹ Questo testo, che apparentemente sembrerebbe trattare solo di un nuovo approccio alla metodologia della ricerca, in realtà rappresenta un atto di denuncia al *mainstream* dell'accademia americana e, nello specifico, alla scarsa attenzione da questa dedicata ai fattori storico-culturali nello studio del paesaggio (Hooson, 1981). Come suggerisce il titolo dell'opera, Sauer sostiene un approccio morfologico allo studio geografico del paesaggio, nella fattispecie improntato all'analisi descrittiva e comparativa delle sole componenti materiali.⁴⁰ Secondo la definizione dello stesso Sauer, "the cultural landscape is fashioned from a natural landscape by a culture group. Culture is the agent, the natural area is the medium, the cultural landscape the result" (1925, p. 46). Alla luce di questa formula, sarebbe riduttivo, arduo e forse non utile, in questa sede, stabilire se il pensiero saueriano – e in generale quello della *Cultural Geography* a cui darà origine – vada interpretato nel quadro delle teorie geografiche possibiliste o deterministe, o se piuttosto non si possa parlare di un ibrido "determinismo culturale" (Lando, 2012, p. 262).

I principali dati che in questo momento è utile raccogliere sono almeno due: il primo è che, pur riconoscendo la dimensione culturale del paesaggio, la *Cultural Geography* saueriana contempra esclusivamente lo studio delle forme visibili, sotto questo aspetto restando nel solco della tradizione europea; il secondo dato è che questa "rottura incompleta"⁴¹ con il passato sarà duramente e a lungo rimproverata a Sauer da più fronti: dalla geografia di matrice idiografica (primo fra tutti, Richard Hartshorne) a quella che, appunto in polemica con la scuola di Berkley, in Inghilterra alla fine degli anni '80 si autodefinirà *New Cultural Geography* con Denis Cosgrove e Peter Jackson (1987).⁴² Come dirà lo stesso Sauer, probabilmente i detrattori di quell'articolo avevano speso più tempo nel leggerlo di quanto lui ne avesse impiegato per scriverlo (Parsons, 1979, p. 13). In ogni caso, alla luce dei due dati presi in considerazione, si può sostenere che la

³⁹ La citazione è tratta dalla prima recensione dell'articolo, redatta da Charles, R. Dryer nel 1926 (Cfr. Luckermann, 1989, pp. 53-54). Per un inquadramento generale della figura di Carl Sauer si rimanda alla consultazione di Denevan & Mathewson (2009).

⁴⁰ Secondo l'autore, la geografia "is concerned only to establish the connections of phenomena in visible landscape; and these connections are ones of spatial associations and not of some hidden causality" (citato in Gregory, 1978, p. 29).

⁴¹ Bidney (1970) parla più precisamente di "errore culturalistico" di Sauer, con riferimento all'influenza che la teoria del Superorganico spenceriana, introdotta negli Stati Uniti da Kroeber, avrebbe avuto negli esponenti della Scuola di Berkley. Su questo tema, si veda anche Benedict (1934/1970).

⁴² Per un'accurata analisi della fortuna critica di "The morphology of landscape" si rimanda in particolare a Mathewson (2009, pp. 9-28). Per ulteriori approfondimenti critici sulla Scuola di Berkley, si rimanda a Duncan (1980), Agnew & Duncan (1981) e Lando (1995).

sopravvalutazione e l'accanimento critico rivolto a *The morphology of landscape* siano sintomatici di una nuova forma di consapevolezza teorica nel pensiero geografico. Vale a dire che, per una reale riforma della geografia umana e quindi del concetto di paesaggio che sino ad ora ne è stato cifra distintiva, non si può più prescindere da una critica della sua natura visiva e materiale.

Su queste premesse, a partire dagli anni '40 la geografia statunitense inizierà ad interrogarsi sui limiti dell'analisi teoretico-quantitativa, delle metodologie descrittive e di osservazione scientifica. È possibile rintracciare i primi segnali di questo processo di revisione nei contributi pionieristici di John Kirtland Wright, uno tra i primi a denunciare l'urgenza di prestare una specifica attenzione teorica e metodologica al problema dell'immaginazione geografica. Resta memorabile, sotto questo aspetto, il suo *Presidential Address* intitolato *Terrae incognitae: the place of imagination in Geography* (1947), in cui l'autore, introducendo il concetto di *Geosophy*, dichiara sostanzialmente che il vizio di forma della disciplina risiede nel considerare irrealistico qualsiasi approccio metodologico che non contempli l'oggettività, invitando di conseguenza la comunità scientifica ad addentrarsi nelle terre ignote della percezione e dell'immaginazione individuale: "the most fascinating *terrae incognitae* of all are those that lie within the minds and hearts of men" (1947, p. 15).⁴³

Con questa frase si chiude l'articolo di Wright e si aprirà quello di David Lowenthal, intitolato *Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology* (1961), il cui obiettivo dichiarato è quello di considerare "the nature of these *terrae incognitae*, and the relation between the world outside and the *pictures in our heads*" (p. 241) [corsivo aggiunto].⁴⁴ Seguendo la linea di Wright, anche Lowenthal rimarca la dimensione quotidiana dell'immaginazione geografica, che non è affatto prerogativa

⁴³ Secondo l'autore per "Geosophy" bisogna intendere "the study of geographical knowledge from any or all points of view. It is to geography what historiography is to history; it deals with the nature and expression of geographical knowledge both past and present. [...] Thus it extends far beyond the core area of scientific geographical knowledge or of geographical knowledge as otherwise systematized by geographers. Taking into account the whole peripheral realm, it covers the geographical ideas, both true and false, of all manner of people—not only geographers, but farmers and fishermen, business executives and poets, novelists and painters, Bedouins and Hottentots—and for this reason it necessarily has to do in large degree with subjective conceptions" (1947, p. 12). Per un'analisi sui contenuti dell'articolo di Wright, si veda Handley (1993) e Keighren (2005).

⁴⁴ Come chiarisce lo stesso Lowenthal, l'espressione "The world outside and the picture in our heads" è mutuata dal titolo di uno dei capitoli di Lippmann (1922).

esclusiva degli specialisti della disciplina, ma “shared by billions of amateurs all over the globe” (1961, p. 243).⁴⁵ Esiste tuttavia, secondo l'autore, una visione condivisa del mondo (*shared world view*) che si è indebitamente affermata nel mondo occidentale creando un paradigma dominante fondato sulla vista, ma non per questo realmente condiviso da tutti gli esseri umani. Tra i diversi esempi riportati su questo punto, Lowenthal cita anche i casi dell'agnosia e della cecità congenita:

“The most fundamental attributes of our shared view of the world are confined, moreover, to sane, hale, sentient adults. [...] Impairments like aphasia, apraxia, and agnosia *blind* their victims to spatial relations and logical connections self-evident to most. [...] A fair measure of sensate function is also prerequisite to the general view of the common world. No object looks quite the way it feels; at first sight, those *born blind* not only fail to recognize visual shapes but see no forms at all, save for a spinning mass of colored light. They may have known objects by touch, but had nothing like the common conception of a space with objects in it. A purely visual world would also be an unreal abstraction; a concrete and stable sense of the milieu depends on synesthesia, sight combined with sound and touch. To see the world more or less as others see it” (p. 244). [corsivi aggiunti].

Il riconoscimento della molteplicità delle forme cognitive e percettive con cui ogni uomo, anche in assenza della vista, può sviluppare una propria immaginazione geografica e quindi accedere alla conoscenza del mondo (la *geographical epistemology* del titolo) costituisce per Lowenthal la necessaria premessa per affrontare il problema della significazione del paesaggio.

“The way a landscape looks”, prosegue Lowenthal, “depends on all the attendant circumstances, for each sense is affected by the others”: da consolidate consuetudini culturali – come nel caso dei popoli del Marocco, che sembrano privilegiare una descrizione dettagliata del paesaggio, a differenza di quelli samoani che enfatizzano invece un'impressione totale (*Ivi*, p. 253) – a circostanze legate a fattori contingenti e apparentemente effimeri, come il tempo meteorologico o la qualità del cibo (*Ivi*, p. 256). A partire dalla metà degli anni '60, con Hugh Prince, Lowenthal si interrogherà in più sedi sull'origine di queste variabili soggettive e sociali che incidono sulla percezione spaziale, fenomeno da loro definito come “gusto del paesaggio” (Lowenthal & Prince,

⁴⁵ Con le parole di Lowenthal, la geografia “observes and analyzes aspects of the milieu on the scale and in the categories that they are usually apprehended in everyday life” (p. 242).

1964; 1965; Lando, 2020, p. 244). È importante notare che l'appropriazione della categoria estetica di “gusto” equivale qui non ad una riformulazione di un concetto attinto *da* un'altra tradizione disciplinare (come probabilmente avvenuto per il concetto di paesaggio) ma ad un'apertura dichiarata *verso* un'altra disciplina, vale a dire verso l'assunzione del problema estetico del paesaggio come problema geografico.

Su questa via, nel 1976, i due si chiederanno molto più chiaramente: “Why do we prefer some landscapes and townscape to others? [...] How does imagination transform aesthetically fulfilling locales? [...] How do mood, ambience, and circumstance affect our apprehension of environment?” (Lowenthal & Prince, 1976, p. 118).

Negli stessi anni, intanto, grazie al contributo di giovani geografi come Yi Fu Tuan ed Edward Relph, questo processo di revisione assume la forma di una riflessione strutturata e sistematica che inaugura la stagione della cosiddetta “geografia umanistica” (Ley & Samuels, 1978; Seamon & Lundberg, 2017). Come spiegherà lo stesso Tuan: “Scientific approaches to the study of man tend to minimize the role of human awareness and knowledge. Humanistic geography, by contrast, specifically tries to understand how geographical activities and phenomena reveal the quality of human awareness (1976, p. 267). “As a professional group”, conclude Tuan, “geographers are noted not for introspection. Like our great forebear, Alexander Von Humboldt, we are extroverts”. L'invito all'introspezione e il riferimento a Von Humboldt si possono leggere come una denuncia retroattiva non circoscritta al grande maestro, ma alla tradizione geografica moderna che con lui ha inizio e che, pur nelle sue molteplici forme, ha sempre sostanzialmente ricercato l'*estroversione*, termine junghiano che esprime una specifica ricettività nei confronti della realtà esterna. Si può comprendere meglio, su questi presupposti, come la connotazione umanistica attesti nella sua stessa denominazione una critica anti-riduzionista nei confronti della geografia idiografica e descrittiva delle analisi regionali: tanto nei confronti della *géographie humaine* vidaliana o della scuola di Hettner-Hartshorne, quanto della *Cultural Geography* saueriana.

Alla descrizione della superficie della Terra, i geografi umanisti rispondono con un nuovo interesse nei confronti delle profondità umane, ovvero delle relazioni invisibili che gli uomini instaurano con specifici contesti spaziali. A questo proposito, già nel 1974, Tuan

aveva introdotto nel dibattito geografico il concetto di *topophilia*, da lui definita come “the affective bond between people and place or setting” (1974, p. 4).

Dato estremamente significativo ai fini della ricerca è che la critica umanistica nei confronti delle tradizionali metodologie quantitative o descrittive abbia investito indirettamente l’uso disciplinare e terminologico del concetto di paesaggio. Come notato da Fabio Lando, “si ha quasi la sensazione che questo gruppo di studiosi abbia proceduto ad una sorta di ‘rimozione’ del vocabolo ‘landscape’ attuando poi un ‘ritorno del rimosso’ attraverso il vocabolo ‘place’” (Lando, 2012, p. 279). In altre parole, si assiste forse per la prima volta ad un fenomeno inverso a quanto osservato nel primo capitolo: se, tra XVI e XIX secolo, la nozione di paesaggio sembra essere sostanzialmente interscambiabile con altri termini (tra i quali: “lontano”, “prospettiva”, “veduta”, “paese” e panorama”), dopo l’acquisizione del lemma compiuta da parte della geografia tedesca e francese al principio del ‘900, il paesaggio gode di una propria connotazione disciplinare. Il che significa, come già anticipato in apertura, che qualsiasi critica radicale ad una disciplina autoproclamatasi scienza del paesaggio avrebbe dovuto prevedere una critica altrettanto radicale al concetto stesso di paesaggio.

Il decennio, infatti, si chiuderà con la pubblicazione di *The interpretation of ordinary landscapes* (Meinig, 1979), opera collettanea, di importanza capitale per la complessa cornice teorica della geografia umanistica statunitense. Idealmente in un’unica sede, infatti, si incontreranno alcune delle voci più autorevoli e originali del tempo, dal citato Tuan a John Birckenoff Jackson, riunitisi per sostenere un’idea nordamericana di paesaggio del quotidiano, “that tends to violate the visual aesthetics of perspective and harmony” (Olwig, 1996, p. 645). Ma riunitici anche, come testimonia ad esempio il contributo di Marwin S. Samuels, per riflettere criticamente sul delicato problema del metodo della ricerca geografica umana, sull’importanza di non ignorare le “biografie” dei paesaggi, il loro essere risultato non estemporaneo dell’interazione storica tra gli uomini e il territorio (Samuels 1979). Non solo (o forse non tanto), come suggerisce Paola Sereno, perché “sono il quadro esistenziale della vita quotidiana, ma perché sono paesaggi in cerca d'autore, perché si è persa la memoria storica della loro formazione e trasformazione” (Sereno, 1985, p. 483). Un problema davvero delicato e avvincente, quello della biografia geostorica del paesaggio e dei suoi abitanti, ma che non godrà di

un seguito significativo nella geografia culturale, restando allo stato di puro proposito anche nell'opera dello stesso Samuels (Kolen & Renes, 2015, pp. 25-26).

Per i geografi umanisti statunitensi, d'altronde, c'era da risolvere, difendere e onorare un problema molto più urgente da risolvere e onorare. Vale a dire, il problema dell'immaginazione geografica lasciato in eredità da Wright, un'immaginazione quotidiana e libera da precetti culturali, schemi cognitivi e rappresentazioni cartografiche. Senza dubbio, si potrebbe aggiungere, un'immaginazione comunque quotidiana ma ben più libera (e radicale) di quella "categorizzata" da Kevin Lynch circa vent'anni prima in *The image of the city* (1960), per lo studio sulla percezione visiva dei paesaggi urbani.

Parafrasando Douglas C. D. Pocock, il problema geografico-umanistico dell'immaginazione andava affrontato "insistendo sull'empatia con gli uomini" (Pocock, 1984/1989, p. 186), quindi lasciando cadere qualsiasi pregiudizio generalizzante o soluzione metodologica che standardizzasse il *soggetto* della ricerca.

Per chiarire questo passaggio, è necessario tornare sul citato concetto di "place" e, anche solo brevemente, su un altro testo decisivo: *Place and Placelessness* (1976) di Edward Relph. Fondamentale, a questo proposito, è il passaggio in cui l'autore spiega cosa si debba intendere per "senso del luogo":

"[sense of place is] a direct and genuine experience of the entire complex of the identity of places *not mediated and distorted* through a series of quite arbitrary social and intellectual fashions about how that experience should be, nor following *stereotyped conventions*" (Relph 1976, p. 64) [corsivi aggiunti].

Provando ad interpretare le scelte terminologiche di Relph, si può supporre che le "convenzioni stereotipate" che distorcono la genuinità dell'esperienza si riferiscano implicitamente anche al vincolo culturale che lega la percezione e la rappresentazione del paesaggio a quella specifica modalità visiva che qui si è individuata nell'abbraccio dello sguardo. Possibilità, quest'ultima, che sembra trovare possibile conferma nel momento in cui Relph introduce il concetto di *placelessness*, definito come tipico dell'era moderna e consistente in "the casual eradication of distinctive places and the making of *standardized landscapes* that results from an insensitivity to the significance of place" (Relph, 1976) [corsivo mio].

Quest'ultimo passaggio aggiunge una nuova traccia essenziale per la riflessione che si sta costruendo e permette, nello specifico, di chiarire meglio su quali basi si stia qui ipotizzando una relazione tra l'appena citata standardizzazione del paesaggio e il tema dell'abbraccio dello sguardo. Uno tra i possibili indizi lo si può rintracciare, ad esempio, nell'espressione "not mediated and distorted", che Relph sembra qualificare come carattere imprescindibile di quella che chiama la *identity of places*.

Per comprendere cosa Relph intenda con mediazione e distorsione e perché, pur senza un esplicito riferimento, l'uso di questi due termini sottintenda una riflessione critica sulla visione del paesaggio, è necessario risalire alle fonti fenomenologiche del pensiero geografico umanista e, nella fattispecie, alle parole di Maurice Merleau-Ponty.

In *L'occhio e lo spirito* (1960/1979), opera capitale del filosofo francese, si può leggere che:

"L'enigma [della visione] è il fatto che l'esteriorità delle cose venga percepita proprio nel loro reciproco avvolgersi, e la loro mutua dipendenza nella loro autonomia. Una volta compresa in questo modo la *profondità*, non la si può più definire una "terza dimensione". Innanzitutto, se fosse una dimensione, sarebbe casomai la prima: possono esistere forme e piani definiti solo a patto che si specifichi a quale distanza si trovano da me le specifiche parti. La profondità è piuttosto l'esperienza della reversibilità delle dimensioni, di una "località" globale, in cui tutto è contemporaneamente, e da cui vengono astratte altezza, larghezza e distanza» (1960/1979, p. 227) [corsivo mio].

Non più il retaggio prospettico della distanza frontale, dunque, ma il "reciproco avvolgersi" nella profondità diventa il valore su cui si fonda l'esperienza della "località globale", esperienza visiva che si realizza senza soluzione di continuità tra soggetto vedente e l'oggetto-paesaggio visibile, che improvvisamente vengono a coincidere. A chiarirlo, è lo stesso Merleau-Ponty, che scrive:

«Per principio tutti i miei spostamenti figurano in *un angolo del mio paesaggio*, sono riportati sulla mappa del visibile. Tutto ciò che vedo è per principio alla mia portata, per lo meno *alla portata del mio sguardo*, segnato sulla mappa dell'«io posso». Ciascuna delle due mappe è completa: il mondo visibile e quello dei miei progetti motori sono parti totali del medesimo essere. [...] Immerso nel visibile mediante il suo corpo, anch'esso visibile, il vedente non si appropria di

ciò che vede: l'accosta soltanto con lo sguardo, "dà" sul mondo. [...] L'enigma sta nel fatto che *il mio corpo è insieme vedente e visibile*» (Ivi, pp. 206-207).

In primo luogo, non passa inosservato che Merleau-Ponty assuma proprio la mappa, o meglio, una doppia mappa, come metafora per esprimere l'enigma della visione. Un secondo elemento di interesse risiede nell'espressione "un angolo del mio paesaggio", formula che il filosofo adopera in riferimento alla mappa del visibile, sulla quale può figurare l'esperienza fisico-motoria ma non – questo è il punto decisivo – quella visuale. In altre parole, secondo Merleau-Ponty la spazialità dell'esperienza visiva si sottrae alla possibilità di essere mappata (ovvero resa visivamente) perché la vista, per sua stessa natura, proietta costantemente il soggetto oltre il suo corpo, lì dove non è ma potrebbe essere: dal punto fisico-corporeo della posizione vedente (rappresentabile sulla mappa del visibile) a quelli delle posizioni possibili (rappresentabili solo sulla mappa dell'io posso). Più chiaramente, l'occhio ha il potere di trasformare il "mio" paesaggio da angolo a forma indefinita, la distanza in "profondità", dove tutto è "per lo meno alla portata del mio sguardo" ovvero, si potrebbe aggiungere, dove tutto si può abbracciare con gli occhi. Le due dimensioni (quella fisica e quella visiva, la mappa del visibile e quella dell'io posso, il paesaggio occupato fisicamente e quello visto) non sono separabili, sono "parti del medesimo essere" e proprio qui, probabilmente, risiede il grande contributo di Merleau-Ponty alla geografia umanista e alla riflessione fin qui condotta: la dichiarazione di una necessaria coesistenza di due scale sulla medesima mappa esprime una critica radicale alla logica proiettiva della cartografia tolemaica e, per estensione, alla logica prospettica della visione statica del paesaggio. Una critica, questa, che prende alla lettera la retorica dello sguardo che abbraccia e lo porta alle sue estreme conseguenze. Per Merleau-Ponty non c'è differenza tra la parola e il gesto⁴⁶, tra vedere e toccare, tra vedere o essere visti, quindi tra toccare ed essere toccati, tra abbracciare ed essere abbracciati. "Vedere", dirà in seguito, "è avere a distanza" e si può azzardare che questa sia la migliore (e forse inconsapevole) definizione di paesaggio incontrata fino a questo punto.

⁴⁶ Con le parole di Merleau-Ponty: "La coscienza che ho del mio corpo è immediatamente significativa di un certo paesaggio che mi circonda, quella *delle mie dita* di un certo stile fibroso e granoso dell'oggetto. *Allo stesso modo*, la parola [...] è piena di una significazione leggibile nella trama stessa del gesto linguistico [...]. Se la parola è paragonabile a un gesto, ciò che la parola si incarica di esprimere avrà con essa lo stesso rapporto che l'oggetto cui tendiamo ha con il gesto che lo prende di mira" (citato in Mancini, 2001, pp. 122-123)

Tornando per un attimo a Relph, adesso risulterà più chiaro che rigettare la mediazione e la distorsione significa qui sostenere la necessità di un'esperienza del *place* totale e indipendente, non corrotta da rappresentazioni standardizzate che rendono l'essere umano incapace di "immaginare" un contesto spaziale come significativo. Con le parole dello stesso Relph, rendono l'uomo *landscape-blind*, vale a dire vedente ma non in grado di vedere il paesaggio (Relph, 1989, p. 151).

Il tema della cecità, già incontrato più volte nel corso delle riflessioni fin qui sviluppate, inizia ormai a configurarsi come espediente retorico o metaforico ricorrente nel pensiero geografico. Sotto questo aspetto, recuperando la tradizione epistemologica inaugurata da Molyneux e Locke, la cecità si rivela ancora una volta una piattaforma ideale per la speculazione teorica sul rapporto tra vista, immaginazione e conoscenza (in questo caso geografica), quindi punto da cui ripartire per formulare un pensiero critico su tale rapporto.

Non è dunque un caso che nel 1979, in un articolo intitolato "Sight and pictures", Yi Fu Tuan introduca la sua riflessione con queste parole: "Perhaps geographers take the supremacy of the eye for granted. Blindness makes a geographical career virtually impossible, *whereas it presents no insurmountable barrier to wisdom*" (Tuan, 1979, p. 413) [corsivo aggiunto].

Pur non facendo esplicito riferimento al concetto di paesaggio, il brano appena citato chiarisce in modo esemplare il punto a cui è giunta la riflessione che si sta costruendo e, soprattutto, preannuncia la direzione che ci si appresta a prendere.

Provando a riassumere, con un sillogismo: se davvero la geografia della prima metà del secolo dà per assodata la supremazia della visione e se, come si è avuto modo di notare, sino ad allora la geografia tende a qualificarsi come scienza del paesaggio, si può sostenere che la scienza del paesaggio si fonda sulla citata supremazia della visione. Esattamente per questa ragione si è visto anche che, a partire dagli anni '60, immaginare un processo di revisione critica della disciplina ha implicato una revisione del concetto di *visione* (problematizzato da quello di *immaginazione*) e, per estensione, del concetto stesso di *paesaggio* (problematizzato da quello di *luogo*).

Questo probabilmente spiega, tornando alle parole di Tuan, perché l'esempio della cecità sia qui da intendere come un tema al contempo teorico e metodologico, che apre ad una implicita ma precisa domanda: se la cecità non presenta "barriere insormontabili al

sapere”, per quale ragione dovrebbe compromettere lo sviluppo di una conoscenza geografica? “Indeed”, prosegue Tuan, “blindness is an *emblem* of the seer, the prophet, or the bard” [corsivo mio]. La ragione, letteralmente, è emblematica: la tradizione classica occidentale insegna che la cecità è emblema del veggente, di colui che ha la facoltà di pre-vedere, vale a dire di conoscere prima e meglio nel tempo; per una sorta di compensazione, la tradizione moderna attribuirà all’occhio la facoltà di conoscere prima e meglio nello spazio. Potere che un altro *emblema* già incontrato, quello dell’occhio alato albertiano, perfettamente esprime e rappresenta (Deonna, 2008).

Ripensando ai temi trattati nel primo capitolo, con l’arbitraria espressione “conoscere prima e meglio” qui ci si vuole riferire a quella modalità “moderna” di vedere che funziona più velocemente e arriva più lontano. Quella modalità, insomma, che abbiamo l’*abilità visiva* di abbracciare con lo sguardo. A tal proposito, si è già avuto modo di riflettere su come, a partire dal XV secolo, la cultura figurativa europea abbia puntualmente perfezionato sistemi di astrazione proiettiva-cartografica e prospettica. Sistemi che, proprio nella rappresentazione visuale del paesaggio, sembrano trovare la loro più “emblematica” espressione se si pensa all’uso che, da Humboldt alle scuole deterministe e possibiliste si è fatto della rappresentazione pittorica e/o della cartografia per l’osservazione del paesaggio.

Su queste premesse, pertanto, si può comprendere perché si sta sostenendo che l’esempio radicale della cecità riportato da Tuan non risponda ad un interesse tecnico nei confronti della disabilità visiva, ma funga piuttosto da strumento retorico utile a rivendicare il potere dell’immagine mentale contro la “supremazia della vista” vigente nel pensiero geografico tradizionale. In altre parole si può supporre che, interpretando sapientemente il tema della cecità entro una dimensione metaforica, Tuan stia parlando in realtà del pericolo della metafora visiva, ovvero dell’attribuire all’occhio umano un’abilità oggettiva e sintetica che fisiologicamente non possiede (e che solo può essere delegata a specifici sistemi di rappresentazione). Un pericolo, in definitiva, che è quello di ridurre la percezione del paesaggio alla modalità “standardizzata” - come avrebbe detto il collega Relph – con cui si immagina, si disegna e si vede una mappa.

2.6 *The head space*. Su Raymond Murray Schafer e il paesaggio sonoro

Questo paragrafo propone una deviazione argomentativa che permette di uscire temporaneamente dal solco della riflessione geografica accademica sul rapporto tra paesaggio e visione. La scelta di articolare un approfondimento extra-disciplinare dà seguito ai presupposti teorici descritti nel paragrafo precedente e risponde, nello specifico, all'opportunità di presentare un caso peculiare di ricerca non visuale sul paesaggio.

Sotto quest'aspetto, la peculiarità del pensiero di Raymond Murray Schafer e del suo contributo agli studi sul *soundscape* risiede in almeno due aspetti qui ritenuti centrali: il ruolo che la componente soggettiva ed estetica assume nella metodologia di ricerca sul paesaggio sonoro; la vocazione civile e democratica che tale ricerca presuppone, da cui scaturisce un'idea di paesaggio sonoro come bene immateriale e attivamente condiviso da tutta la cittadinanza e non solo dagli specialisti. A questi due aspetti se ne aggiunge un terzo che, in questa sede, volontariamente non sarà trattato per evitare il rischio di deduzioni semplicistiche su un tema delicato e, in ogni caso, privato. Questo aspetto, che comunque può essere utile tenere a mente durante la lettura del testo, si riferisce alla cecità monoculare congenita di Schafer, condizione fisica che lo rende (a differenza di tutti quelli citati sino a questo momento) un autore che senz'altro conosce l'esperienza della compromissione visiva anche sotto un profilo fisiologico e non solo retorico o metaforico.⁴⁷

Musicista, compositore e ambientalista, verso la fine degli anni '60 Schafer inizia a compiere le prime ricerche sperimentali sull'ecologia acustica presso la "Simon Fraser" University di Vancouver. Qui, con alcuni suoi collaboratori, avvia un progetto di ricerca denominato World Soundscape Project (WSP) con il proposito di studiare analiticamente

⁴⁷ "I was cross-eyed and blind in one eye from the day I was born". Con queste parole Raymond Murray Schafer inizia la sua autobiografia, alle quali segue il racconto della diagnosi di un glaucoma all'età di otto anni e il successivo impianto di una protesi oculare (2012, p. 9). Grande appassionato di disegno, sarà dissuaso dall'intraprendere gli studi universitari in ambito artistico figurativo dagli stessi docenti che lo esamineranno per via della sua cecità monoculare. Anche per questa ragione, Schafer sceglierà di perfezionare la sua formazione musicale, coltivata fin da bambino, nella Faculty of Music dell'Università di Toronto.

i caratteri e i cambiamenti del paesaggio sonoro (Truax, 1974). Uno dei principali punti di interesse del progetto, che si inaugura con una ricerca su scala locale intitolata “The Vancouver Soundscape”, è quello di denunciare gli effetti dell’inquinamento acustico (Wyman, 1974, p. 52; Bijsterfeld, 2008), con particolare riferimento all’impatto che quest’ultimo può avere sullo stato di salute degli esseri umani e alla simbologia storico-politica di cui esso è indiretta espressione.

Su questi temi, in *The book of noise* (1970) Schafer scriverà che, essendo l’espansionismo territoriale una delle cifre distintive della cultura europea e americana, “the huge noises of our civilization are also a crude manifestation of this same imperialistic ambition. We are now in danger of erasing all acoustic refinements with an environmental soundscape that is characterized exclusively by its amplitude and brutality” (1970, p. 13).

Come anticipato, esiste dunque un dichiarato movente politico e civile dietro il programma teorico e metodologico che il gruppo di Vancouver va elaborando ed è significativo notare come nel concetto di *soundscape* – a differenza di quanto accade, in parallelo, nel dibattito accademico statunitense in merito al concetto di *place* – il riferimento critico alla semantica del paesaggio diventi esplicita.

È risaputo che Schafer non è sia stato né il primo ad occuparsi delle relazioni tra paesaggio e ambiente acustico, né l’inventore del termine *soundscape*. Già nel 1923, ad esempio, lo psicologo tedesco Willy Hellpack (1923) intraprende delle ricerche sulla percezione cromatica del paesaggio attraverso canali sensoriali non visivi; in ambito geografico, risalgono al 1929 gli studi del finlandese Gabriel Granö (1929) sui fenomeni sonori percepibili nel paesaggio, classificandoli e mappandoli secondo parametri spaziali, acustici e in funzione della loro origine naturale o antropica (Radicchi, 2018). La prima occorrenza del termine *soundscape*, invece, è praticamente coeva agli anni in cui Schafer inizia le sue ricerche, ma va attribuita a all’architetto e urbanista Michael Southworth (1969), che lo utilizza in uno studio empirico volto a ricavare dati sulla qualità dell’ambiente acustico di Boston e da riutilizzare in sede di pianificazione urbana.⁴⁸

⁴⁸ Lo studio in questione si intitola *The sonic environment of cities* (1969), condotto con gruppi itineranti di volontari che avrebbero dovuto descrivere la propria esperienza di ascolto in base a parametri di qualità ambientale (*delightfulness, stressfulness...*) e possibili connessioni tra stimoli uditivi e visivi (*audio-visual connections*).

Diversa, invece, sarà l'accezione del termine che ne daranno Schafer e, in generale, il suo gruppo di studio di Vancouver. Con le parole di Barry Truax, uno dei principali collaboratori di Schafer, il *soundscape* è definibile come “the relationship of man and sonic environment of every kind” (1974, p. 33), assumendo così un'accezione dinamica e relazionale che trascende la mera analisi quantitativa ambientale e a cui tutta la cittadinanza deve essere attivamente coinvolta e formata. Anche per questa ragione, Schafer sosterrà sempre la centralità dell'educazione – si pensi ad esempio alla più recente pubblicazione *A sound education: 100 exercises in listening and sound making* (Schafer, 1992) – e della sensibilizzazione della cittadinanza, come testimonia la pubblicazione *The music of environment*, patrocinata dall'UNESCO nel 1973.

Tra i tanti passaggi suggestivi offerti da questo testo, all'interno del paragrafo intitolato “Toward the Integrity the Inner Space” richiama l'attenzione quello in cui si fa cenno alle differenze cognitive e percettive tra l'ascolto musicale riprodotto all'aperto e quello mediante auricolari:

“The concert all made concentrated listening possible, just as the art gallery encouraged, focused and selected viewing. Music designed for outdoor performance [...] does not demand great attention to detail, but brings into play what we might call “peripheral hearing”, *similar to the way the eye drifts over an interesting landscape*. [...] Messages on earphones are always private property. “Head space” is a popular expression with the young, referring to *the geography of the mind, which can be reached by no telescope*. [...] In the headspace of earphone listening, the sounds not only circulate around the listener, they literally seem to emanate from points in the cranium itself [...] He is the sphere. He is the universe. [...] headphone listening directs the listener towards a new integrity with himself. (1973, pp. 16-17) [corsivi miei].

La citazione è qui meritevole di attenzione per più ragioni. La prima risiede nel fatto che Schafer riconosca che la percezione uditiva tenda alla dispersione in un contesto spaziale aperto, in una modalità *similar to the way the eye drifts over an interesting landscape*. Con una formula semplice ma efficace, Schafer dichiara che l'orecchio, esattamente come l'occhio, non è in grado di elaborare in forma sintetica un'informazione proveniente da una fonte estremamente più grande rispetto all'organo ricettore. In altre parole, dichiara che, al cospetto di un paesaggio, l'abbraccio dello sguardo esattamente come quello dell'ascolto sono operazioni fisiologicamente inconcepibili alla scala del corpo umano.

La seconda ragione, che dovrebbe chiarire meglio la prima, è che Schafer sembra proporre un cambio di scala e di direzione, non solo abbattendo la distanza tra il soggetto e il paesaggio, ma proiettando quest'ultima direttamente verso lo spazio privato della testa (*head space*), spazio fisicamente chiuso verso l'esterno (*he is the sphere*) ma infinitamente aperto al suo interno (*he is the universe*). La terza ragione risiede nel fatto che questa peculiare proiezione "centripeta" non sia attivabile dalla sola facoltà fisiologica dell'udito ma funzioni mediante un artificio tecnico (gli auricolari) in grado di concentrare la direzione verso l'interno e, al contempo, amplificare l'intensità del segnale verso la "*geography of the mind, which can be reached by no telescope*".

La quarta e ultima ragione risiede nel fatto che la metafora concertistica con cui si apre la citazione va qui letta, ancora una volta, in una prospettiva civile. È lo stesso Schafer a spiegarlo in contributo apparso nel 1974 in un volume monografico di *Sound Heritage* sul WSP:

"Ecology is the study of the relationship between living organisms and their environment. Acoustic ecology is therefore the study of sounds in relationship to life and society. *This cannot be accomplished in laboratory.* [...] The best way to comprehend what I mean by acoustic design is to regard the soundscape of the world as a huge musical composition, *unfolding around us ceaselessly. We are simultaneously its audience, its performers and its composers.* [...] Only a total appreciation of the acoustic environment can give us for improving the orchestration of the soundscape. Acoustic design is not merely a matter for acoustic engineers. It is a task requiring the energies of many people: professionals, amateurs, young people – *anyone with good ears*; for the universal concert is always in progress, and seats in the auditorium are free". [corsivi miei] (Schafer, 1974, p. 10)

Almeno quattro nuovi elementi, qui rimarcati in corsivo, si segnalano come significativi all'interno della riflessione che si sta conducendo: la necessità di effettuare l'esercizio di ascolto direttamente sul campo; la dimensione costante ed avvolgente del *soundscape*, contraltare della tradizionale percezione eccezionale e frontale del paesaggio visuale; la polivalenza del soggetto percipiente, chiamato ad essere simultaneamente pubblico, attore e compositore dell'*acoustic design*; la despecializzazione del diritto d'intervento sul paesaggio, a cui contribuiscono liberamente professionisti provenienti da diverse

discipline quanto tutto il resto della cittadinanza: vale a dire chiunque disponga di *good ears*.

All'*abilità visiva* che connota prevalentemente l'esperienza estetica e geografica sul paesaggio almeno fino alla prima metà del XX secolo, ora si contrappone un'*abilità uditiva*, la cui prerogativa – esattamente qui sembra risiedere il carattere decisivo delle prime teorie sul *soundscape* – non è un potenziamento percettivo, ma cognitivo e interpretativo: come a dire che non è sufficiente ascoltare il paesaggio per definirlo “sonoro”, perché il vero nodo è piuttosto educarsi a raffinare l'ascolto, apprendere le tecniche di quello che Schafer chiama “ear cleaning” (Schafer, 1967).

Come detto pocanzi, è essenziale che questa pulizia dell'orecchio avvenga mediante l'ascolto sul campo, esercitando la percezione uditiva e la pratica interpretativa attraversando fisicamente l'ambiente acustico. Su questi presupposti, il gruppo di Vancouver avrebbe fatto dell'esercizio del cammino, chiamato *soundwalk*, un momento essenziale nell'esperienza del paesaggio sonoro e destinato a divenire una pratica consolidata e largamente sperimentata nell'ambito dei *sound studies* (Radicchi, 2017).

Hildegard Westerkamp, anche lei collaboratrice di Schafer, definisce la pratica del *soundwalk* come:

“any excursion whose main purpose is listening to the environment. *It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are.* [...] A soundwalk can furthermore cover a wide area or it can just centre around one particular place. No matter what form a soundwalk takes, its focus is to rediscover and reactivate our sense of hearing” (Westerkamp, 1974, p. 18) [corsivo mio].

L'esercizio interpretativo, in altre parole, non ha inizio in presenza dell'oggetto paesaggio, ma con l'attivazione di una specifica relazione dialogica che il soggetto instaura con esso. Descrivendo un esempio di progressione individuale o in gruppo che è possibile articolare durante il *soundwalk*, così prosegue Westerkamp:

“Start by listening to the sounds of your body while moving”, prosegue Westerkamp, “They are closest to you and establish the first dialogue between you and the environment. [...] In other words, with your voice or your footsteps for instance, you are “talking” to your environment which then in turn responds by giving your sounds a specific acoustic quality. Try to move without

making any sound. Is it possible? Which is the quietest sound of your body? [...] What else do you hear? What else? What else? What else? What else?” (Westerkamp, 1974, pp. 19-20)

Il corpo umano, con la sua impossibilità fisiologica di essere in silenzio o di ascoltare quest’ultimo – sono questi temi a cui già da un ventennio John Cage stava dedicando la propria ricerca artistica – diventa così parte biologicamente attiva e integrante del paesaggio sonoro, vale a dire al contempo soggetto, strumento e oggetto nella pratica dell’ascolto.

A partire da queste idee, nel 1977 Schafer riordina queste linee teoriche e metodologiche all’interno di *The tuning of the world*, che diventerà la sua opera più nota e in cui, tra le altre cose, descriverà i tre principali parametri costitutivi il paesaggio sonoro: la *Keynote*, il *Signal* e il *Soundmark*, originato indirettamente dai primi due (Maier, 2020, p. 57).

In estrema sintesi, sono definibili come *keynotes* quei suoni “which are heard by a particular society continuously or frequently enough to form a background against which other sounds are perceived (Schafer, 1994, p. 273): si pensi, ad esempio, al fruscio costante delle foglie mosse dal vento in un bosco o al sottofondo sonoro prodotto dal traffico motorizzato in un contesto urbano. Si può invece indicare come *signal* “a sound with a specific meaning, and it often stimulates a direct response” (Schafer, 1994, p. 169): si pensi, ad esempio, alla connotazione semantica del suono delle campane o della sirena di un’ambulanza.

La definizione di questi parametri assume qui una specifica importanza anche perché Schafer ricorrerà ancora una volta ad una similitudine visuale per esprimere la relazione tra i due concetti citati, connotando la *keynote* con la funzione di *ground* e il *signal* con quella di *figure*. Nel primo caso, la percezione dell’elemento acustico avviene tendenzialmente in forma inconscia, mentre nel secondo questa risponde ad un processo di conoscenza e decodifica consapevole e, soprattutto, condivisa (Schafer, 1994, p. 10). Per questa ragione, lo stesso Schafer non esita a parlare di “community signals” (p. 178), vale a dire di sonorità riconoscibili e potenzialmente caratterizzanti per l’identità di una comunità. Suoni (*keynotes* e *signals*), dunque, che all’interno di uno specifico contesto territoriale possono convertirsi in un marchio sonoro (*soundmark*). Termine, quest’ultimo, che, come si può leggere nell’*Handbook for Acoustic ecology* del WSP (Truax, 1978) “[is] derived from ‘landmark’ used in soundscape studies to refer to a

community sound which is unique, or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community. Soundmarks, therefore, are of cultural and historical significance and merit preservation and protection”.

In quest’ultima citazione probabilmente è possibile cogliere il senso etico ma anche le insite fragilità che ispirano la genesi degli studi sul paesaggio sonoro. L’urgenza di garantire una memoria storica del patrimonio immateriale delle comunità locali, una memoria che sia autodeterminata e libera dagli specialismi, anima in ogni passaggio l’azione teorica e metodologica di Schafer e dei suoi collaboratori.

Tuttavia, se di anche di fragilità si può parlare è perché, come segnalato da Ari Kelman (2010), quello di Schafer resta un approccio tendenzialmente prescrittivo sia sul piano teorico che metodologico. Non si può negare, ad esempio, che il compositore canadese si sia fatto promotore di una narrazione macrostorica forse semplicistica, una parabola dicotomica che racconta e denuncia il passaggio dalla civiltà “positiva” del silenzio a quella “negativa” del rumore. O, come avrebbe detto egli stesso, il passaggio dall’esperienza di un ascolto *hi-fi* ad uno *lo-fi*, indistinto e confuso (Schafer, 1994). Il senso di un approccio prescrittivo, che di fatto estromette il rumore dal paesaggio sonoro, risponde ad un’esigenza metodologica descrittiva (Kelman, 2010, p. 214), entro cui il valore estetico e culturale dei suoni ambientali dipende dalla chiarezza con cui questi si manifestano alle orecchie e/o agli strumenti del ricercatore. Il vizio di forma, come invece rilevato da Tim Ingold (2007), risiede nel debito semantico che il concetto di *soundscape* conserva nei confronti del concetto di paesaggio e, per estensione, della cultura visuale che l’ha prodotto. Secondo l’antropologo inglese, infatti, nelle retoriche del paesaggio sonoro resiste tutt’oggi un presupposto razionale di reificazione del mondo, entro cui il soggetto distanzia e rende visibile (e quindi descrivibile) l’oggetto attraverso il processo tecnico e analitico. Per diventare davvero un concetto di rottura con il passato, non alla vista ma alla luce dovrebbe essere associato il suono e l’esperienza che di esso gli uomini quotidianamente fanno:

"It is of course to light, and not to vision, that sound should be compared. [...] [Sound] is neither mental nor material, but a phenomenon of *experience* - that is, of our immersion in, and commingling with, the world [...] listening to our surroundings, we do not hear a soundscape. For sound, I would argue, is not the object but the medium of our perception. It is what we hear *in*. Similarly, we do not see light but see *in* it" (Ingold, 2007, p. 11) [corsivi nel testo].

Forse sarà superfluo ricordare che il concetto di *soundscape* non si esaurisce nelle prescrizioni di Schafer o dei suoi collaboratori, alcuni dei quali hanno peraltro provveduto in tempi recenti ad una rilettura teorica del termine (Truax, 2001). Ad esempio, nella vastissima letteratura sui *sound studies*, proliferano senza indugi ricerche scientifiche e artistiche sul tema del rumore, sì certo non più associato solo all'inquinamento acustico (Thompson, 2002; Schwartz, 2011).

A giudizio di chi scrive, tuttavia, tutti i limiti, i debiti e le semplificazioni ravvisabili nelle parole di Schafer non possono distrarre dallo specifico movente che anima la sua idea di paesaggio sonoro. Come ripetuto più volte, infatti, non va dimenticato che la linea critica (e talvolta polemica) di Schafer punta ad un progetto di consapevolezza civile e democratica. Un progetto, questo, qui tantopiù significativo perché condotto attraverso un tentativo di appropriazione comunitaria del concetto di paesaggio giustificata da precise ragioni di natura politica, estetica e scientifica.

Per chiarire questo passaggio, concludendo, può essere utile azzardare un paragone. Il pensiero pionieristico e la parabola critica di Schafer ricordano per alcuni aspetti quanto già detto e notato a proposito di Alexander Von Humboldt. Come quest'ultimo, Schafer ha in mente un piano di rilettura del concetto di paesaggio, improntato alla ricerca sul campo, alla sinergia tra ricerca scientifica ed artistica, alla funzione dell'educazione e della sensibilizzazione, alla battaglia di appropriazione (borghese per il tedesco e democratico per il canadese) degli strumenti di organizzazione politica. Figli di due rivoluzioni incomplete, rispettivamente di quella francese e dei moti sessantottini, entrambi non si possono ritenere capiscuola ma piuttosto personaggi ispiratori di una tradizione destinata ad essere corretta e sconfessata da epigoni e detrattori, probabilmente com'è giusto che sia. In maniere estremamente diverse, entrambi rintracciano nello studio del paesaggio la libertà ma anche il metodo per proporre in forma organica il proprio pensiero estetico, educativo e politico.

Tenendo a mente questi punti di contatto, forse si può comprendere meglio in che cosa risieda il contributo della lezione di Schafer per il percorso che si sta qui costruendo. Un contributo, si intende, che va oltre l'evidenza dell'azione di rottura teorica, così come oltre l'evidenza del passaggio da un modello visuale ad uno uditivo (con tutti i limiti del caso, come spiega Ingold). Oltre tutte le evidenze, insomma, nella sua lezione sembra

persistere una sottile quanto ideale linea di continuità con il passato, vale a dire con quell'intuizione tutta humboldtiana per cui il reale problema non è la percezione sensoriale del paesaggio, ma trasformare quest'ultima in un'occasione di riflessione critica e socialmente condivisibile.

Esattamente per questa ragione, secondo chi scrive, è necessario continuare a riflettere sul significato del paesaggio sonoro a partire da Raymond Murray Schafer. Come si è visto, non certo perché quest'ultimo ne abbia la paternità teorica o solo perché proponga un paradigma non visuale del paesaggio, ma piuttosto perché anche grazie a Schafer, fuori dalla geografia istituzionale, si è provato a ripristinare e aggiornare un altro paradigma: ovvero, quel paradigma politico del paesaggio che, dopo Humboldt, è rimasto a lungo sostanzialmente *inascoltato*.

2.7 Vedere con il cervello. Suggerimenti dalla geografia francese

Il riverbero delle teorie fenomenologiche sul pensiero geografico non sarà una questione circoscritta al dibattito nordamericano, propagandosi in forme e con esiti differenti anche in Europa.

Questo paragrafo dedica una rapida incursione nella geografia francese della seconda metà del '900, focalizzando l'attenzione su alcuni di quei personaggi che hanno aperto nuove prospettive sul rapporto tra paesaggio e percezione visiva. Come per tutti i paragrafi precedenti, il tema dello "sguardo che abbraccia" accompagnerà la narrazione, arricchendosi di volta in volta di nuovi e possibili significati sulla scorta delle suggestioni raccolte.

Il primo di questi personaggi è Eric Dardel che, già negli anni '50, esce dal tracciato della scuola vidaliana e dalla tradizione delle grandi monografie regionali, iniziando ad interrogarsi sulla "nature de la réalité géographique", come recita il sottotitolo della sua opera più nota. Varrà qui citare un passo tratto dalle primissime pagine de *L'homme et la Terre* (1952):

“Connaître l’inconnu, atteindre l’inaccessible, l’inquiétude géographique précède et porte la science objective. Amour du sol natal ou recherche du dépaysement, une relation concrète se noue entre l’homme et la Terre, une géographicit  de l’homme comme mode de son existence et de son destin” (1952, p. 2).

Ispirato dal pensiero fenomenologico, Dardel   stato tra i primi a intuire che non nell’oggetto o nel metodo, ma nel suo desiderio di conoscenza risiedesse lo spirito del rapporto geografico – quello che chiama “g ographicit ” – che ogni uomo instaura con il mondo.   in questo senso che, nella lezione dardeliana, il paesaggio diventa espressione di questa attitudine tutta umana a tendere verso l’inaccessibile, “una porta aperta verso tutta la terra, una finestra aperta verso possibilit  illimitate: un orizzonte”. Rileggendo oggi le sue parole, l’immagine al contempo tattile e visiva dello “sguardo che abbraccia” il paesaggio si rivela come una grande metafora epistemologica, emblema di quelle “immagini che raggiungono l’uomo prima di tutto come sensazioni tattili o come manifestazioni visive di una intimit  sostanziale, prima di decantarsi in idee o in nozioni”. Tuttavia, sar  proprio questa “intimit  sostanziale” che guida il pensiero dardeliano a renderlo a lungo poco noto, forse ignorato, dai suoi contemporanei quanto dalle giovani generazioni di geografi. Come nota Raffestin, “il dramma di Dardel   stato l’essere in anticipo di un paradigma sui suoi contemporanei. Formatosi con il paradigma del «vedere», ha scritto nel momento in cui trionfava quello dell’«organizzare» mentre gi  egli postulava quello dell’«esistere»” (1986, p. 131).

Almeno in area francese, il problema della percezione soggettiva dello spazio dovr  attendere circa un ventennio prima di trovare dignit  e continuit  nella letteratura geografica, ad esempio grazie ai lavori pionieristici di Jean Gallais (1968; 1973) e di Armand Frémont (1972; 1974).

A quest’ultimo, come noto, si deve la nozione di “spazio vissuto” (* space vécu*), concetto che riabilita il valore geografico della percezione spaziale soggettiva, che questo geografo mette in relazione con una molteplicit  di fattori, quali l’et , il sesso, la cultura e la classe sociale.   qui significativo, ad esempio, che secondo Frémont la scala percettiva individuale tenda a variare in funzione della classe sociale d’appartenenza, motivo per cui pi  elevata sar  quest’ultima, tantopi  vasta sar  l’estensione spaziale percepita. “L’uomo”, spiega, “non   un oggetto neutro all’interno della regione, [egli] percepisce

inequalmente lo spazio che lo circonda, porta giudizi sui luoghi» (Frémont, 1986, p. 13). È esattamente nell'ineguaglianza di questi giudizi, dunque nelle molteplici forme di vivere lo spazio, che risiede il significato del paesaggio. Come scriverà molti anni più tardi:

“Il paesaggio, tema essenziale della geografia, non è soltanto un accostamento di forme che caratterizza un certo spazio, un gioco di masse, di linee, di colori, di luci, fatto di materiali e di vegetali, più o meno lavorato dall'uomo; è anche uno sguardo, una serie di sguardi rivolti a questo *insieme*, sono gli sguardi degli uomini che in esso cercano e trovano alcuni punti di riferimento, di ordine materiale e spirituale” (2007, p. 109).

Passaggio davvero suggestivo, quest'ultimo, soprattutto alla luce delle riflessioni fin qui sviluppate sul tema dello sguardo che abbraccia il paesaggio. Tema che, forzando per un attimo l'ultima citazione, dovrebbe suonare piuttosto come un “abbraccio di sguardi che abbracciano” il paesaggio. Paesaggio che a sua volta è sì “l'accostamento di forme che caratterizza un certo spazio”, ma anche la “serie di sguardi” ad esso rivolti e che, in questo “insieme” trovano punti di riferimento, un ordine materiale e spirituale. Ancora una volta, sembrerebbe, vedere il paesaggio significa dare ordine allo spazio, orientarsi al suo interno, adesso però non più su una base logica, geometrica o comunque teorica, ma su un presupposto pragmatico e soggettivo, letteralmente “vissuto”.

A forzare ulteriormente la mano, tuttavia, ci penseranno Antoine Bailly, Claude Raffestin e Henri Reymond, i quali chiariscono la propria posizione in un noto articolo intitolato “Les concepts du paysage: problématique et représentations” (1980). La tesi che anima questo contributo dichiara sostanzialmente che la percezione soggettiva del paesaggio è in primo luogo un'esperienza cognitiva che investe tanto la dimensione fisiologica (in questo caso, oculare) quanto quella personale e sociale dell'individuo (1980, p. 281). “L'image”, dichiarano gli autori, “ne propose jamais l'interprétation, mais c'est nous qui l'imposons, malgré nous” (*Ivi*, p. 280). Questa attribuzione di significato all'immagine-paesaggio avviene dunque in virtù di un sapere soggettivo (*savoir subjectif*) non circostanziato al semplice atto percettivo, ma legato a “la relation temporelle entre intériorité interne (le Moi), intériorité externe (correspondant au tissu de relations du Moi avec l'Autre) et extériorité (monde qu'on ne peut appréhender directement)” (*Ivi*, p. 281).

Ne deriva, dunque, una relazione multiforme tra individuo e paesaggio, istituita sulla compartecipazione di più livelli cognitivi - che gli autori chiamano “proprietà” geometriche, topologiche, proiettive-temporali e simboliche – con cui il primo pensa, percepisce e agisce sul secondo. Su un piano metodologico, il geografo ha il compito di destrutturare su più livelli l’esperienza soggettiva del paesaggio, raccogliere informazioni sulla “signification mentale du paysage” e – solo allora – rilevare in forma comparativa possibili analogie con altri soggetti (*similitudes existentielles*), l’esistenza di credenze spaziali comuni (*biais spatiaux*), punti di contatto nelle percezioni individuali delle distanze (*distance subjectif*).

“Notre paysage”, dichiarano i tre, “est formé par les relations en deux et trois dimensions (surface et volume) entre les individus et l’environnement (vécu et non vécu), relations caractérisées par des propriétés géométriques, topologiques, projectives, temporelles et symboliques”.

Se Frémont aveva aperto la geografia regionale allo studio della percezione soggettiva dello spazio vissuto, Bailly, Raffestin e Reymond propongono un’operazione ancora più radicale che, immancabilmente, chiama in causa Carl Sauer:

Si nous acceptons comme C. Sauer de définir la géographie comme une science dont le champ d'action est le paysage, *notre discipline devient centrée sur l'étude des relations à l'espace*. Elle ne peut plus regarder naïvement les choses comme elles sont, classer de simples régularités et corrélations, et se contenter des manifestations externes de certains facteurs, *elle doit appréhender les forces non directement observables*. Seule la démarche scientifique nous permet à partir d'axiomes, d'hypothèses, de proposer une explication à caractère relatif de l'expérience du vécu (*Ivi*, p. 285).

Passaggio, anche questo, non senza conseguenze per le riflessioni fin qui condotte. Nella prospettiva indicata dai tre, si intuisce che la geografia deve per prima cosa recuperare e ripensare l’antico legame tra il concetto di paesaggio e quello di spazio. Ovvero guardare al primo come un sistema di relazioni spaziali relative, perché relativo è il carattere della *expérience du vécu*. Come a dire, pertanto, che una via possibile per affrancare la percezione del paesaggio dal trinomio *materialità=visibilità=oggettività*, è necessario restituire al paesaggio la sua connotazione spaziale concepita su scala cognitiva individuale: perché adesso non sia più il concetto di paesaggio a risulturne oggettivato da

quello di spazio ma, al contrario, sia il concetto di spazio ad essere soggettivato *attraverso* le molteplici esperienze del paesaggio.

Ci si trova dunque dinanzi ad una nuova possibile chiave interpretativa per intendere il tema dello sguardo che abbraccia il paesaggio: lì dove la geografia umanista statunitense aveva risolto il problema della percezione del paesaggio vincolando la “autenticità” della dimensione immaginativa alla scala soggettiva, alcuni geografi francesi iniziano a interrogare l’ineguaglianza (citando Frémont) della dimensione cognitiva proiettandola su scala sociale.

Pochi anni più tardi, tuttavia, altri geografi d’oltralpe proveranno a studiare il modello visivo del paesaggio su scala culturale. Una suggestione originale, sotto questo aspetto, giunge dal geografo e orientalista Augustine Berque, per il quale l’idea di paesaggio è un’elaborazione concettuale rinvenibile sostanzialmente nella civiltà europea e in quella cinese. Le uniche, peraltro, che su tale concetto hanno fondato una tradizione estetica (Berque, 1993). Secondo Berque, il tratto dirimente dell’idea europea di paesaggio si fonda su quel processo di frattura ontologica tra soggetto e oggetto, vale a dire tra uomo e natura, avviato in Età Moderna. La prospettiva brunelleschiana, la fisica newtoniana e, soprattutto, la filosofia cartesiana hanno avanzato e consolidato per cinque secoli l’idea di ambiente “the factual aspect of a milieu: that is, of the relationship that links a society with space and with nature”. Dal XVI secolo in poi, il paesaggio è andato configurandosi come “the sensible aspect of that relationship”. Sembra anche però, nota Berque, che questo “modern split between environment (factual, physical, ecological) and landscape (sensible, phenomenal, symbolic)” sia destinato ad esaurirsi in un futuro prossimo, portando a compimento quel processo che Berque chiama *transition paysagère* (1989). A farlo pensare, è la direzione che la scienza e le arti hanno improvvisamente imboccato già tra ‘800 e ‘900: dal marxismo alla fenomenologia, dalla cosmologia einsteniana alla fisica quantistica, dalle avanguardie storiche alla Land art.

Il futuro prospettato da Berque si fonda sulla costruzione di una nuova forma di rapporto tra la società e lo spazio/natura fondato sull’interazione armonica tra fisico e fenomenico, interazione che egli definisce coniando i concetti di *médiance* e di *trajection* (1990). Esattamente su questo punto, entra in gioco l’idea di paesaggio elaborata dalla cultura cinese, indipendentemente da quella europea.

“What distinguishes the Chinese landscape tradition from the European is that it evolved within a non-dualist cosmology, one that has deliberately rejected the subject/object opposition, but on the contrary emphasizes the correspondence and affinity between man and nature, between microcosm and macrocosm. This is why, while Europe was confronted by the great puzzle of the antithesis between the physical world and the phenomenal world, the Chinese tradition was able to articulate the relationships that integrate landscape with environment, in that intermediate world between object and subject. [...] Thus the unity between environment and landscape corresponds to that between mind and body. It goes without saying that such a vision, which might be described as physico-phenomenal, or eco-symbolic (or indeed psychosomatic), could never have engendered the disconnection of science from morality and art which has so perplexed the modern European mind” (1993, p. 34).

L’unità tra ambiente e paesaggio corrisponderebbe a quella tra mente e corpo. L’ipotesi teorica di Berque, anche se qui appena accennata, segna un altro passaggio chiave. Se da un punto di vista ontologico la prospettiva è quella dell’unione tra soggetto e oggetto (tratto, questo, già incontrato in Dardel), sotto un profilo epistemologico la conoscenza umana non deve rivolgersi all’ambiente o al paesaggio, ma ad una dimensione terza che contempli entrambi, letteralmente vivendo in essi. Qui, dunque, si realizza la *médiance*, in una forma del vivere in cui la spinta a conoscere porta gli uomini a vivere dentro le cose e viceversa (Maggioli & Gamba, 2018).

Riportata nella linea di ricerca, ci si potrebbe chiedere se questa ipotesi prospetti una crisi del modello dello sguardo che abbraccia o, piuttosto, il suo pieno e letterale compimento. Vale a dire, chiedersi se lo *sguardo che abbraccia il paesaggio* possa trasformarsi, un giorno, in *paesaggio come sguardo che abbraccia*, chiedersi se il dualismo ontologico “detached from nature” (Berque, 1993, p. 33) possa prima o poi cedere il passo ad un modello epistemologico “ecumenico”, per dirla ancora con Berque (2000). E, solo a partire da questo modello, creare una nuova e armonica ontologia.

Nell’attesa, tuttavia, resta fondamentale continuare a riflettere sugli esiti dell’ontologia cartesiana sull’epistemologia del paesaggio. In altre parole, sul perché l’uomo occidentale veda e riconosca una porzione di spazio qualificandola come un paesaggio.

Su questo tema è opportuno tornare a citare Alain Roger che, per spiegare la natura del fenomeno, si appella alla nozione di *artialisation*, che a sua volta mutua da Michel de Montaigne. All’interno del suo *Court traité du paysage* (1997), Roger ipotizzerà che il

processo di significazione del paesaggio funziona secondo un principio di doppia *artialisation*, vale a dire una duplice modalità, rispettivamente diretta (*in situ*) e indiretta (*in visu*), di attribuire un significato estetico alla natura. L'uomo, in altri termini, decide di *artialiser* la natura per la medesima ragione per cui interviene sul proprio corpo, ovvero per superare quell'indeterminatezza che ogni oggetto, compresa la sua carne, porta con sé. Per chiarire questo passaggio, Roger associa al dualismo *Nudità-Nudo* l'omologo concettuale *Paese-Paesaggio* che, come lui stesso sottolinea (e come già osservato qui nel primo capitolo), costituisce una distinzione lessicale relativamente recente e rinvenibile ancora oggi nelle lingue europee germaniche e romanze (*Land-landscape; Land-Landshaft; pais-paisaje; pays-paysage*) (Roger, 1997/2009, pp. 18-20)

Pertanto, esattamente come la nudità costituisce una condizione di anonimato fisico da cui l'uomo cerca di emanciparsi facendo del proprio corpo un soggetto estetico *in visu* e un oggetto *in situ* – una sorta di supporto artistico – il concetto di *paese* rappresenta “il grado zero del paesaggio, ciò che ne precede l'*artialisation*” (Ivi, p. 20). Da una parte il corpo, dunque, convertito in una sorta di supporto artistico, qualcosa che “accosta immediatamente l'essere umano alla statua” (Baudelaire, 1948, p. 226), citando le riflessioni di Charles Baudelaire sul *maquillage*. Dall'altra, il paesaggio, trasformazione estetica del paese, esito della proiezione dello sguardo artistico sul mondo. Anche per questa ragione, Roger corredata puntualmente la sua analisi richiamando la viva voce degli artisti, veri e propri “oculisti” dell'umanità, come avrebbe detto Marcel Proust.

Qui degne di citazione, ad esempio, sono le parole che Paul Cézanne scrive all'amico Gasquet:

«Con i contadini, vedete, ho persino dubitato che sapessero ciò che è un paesaggio o un albero. Sì, le sembrerà strano. A volte ho fatto delle passeggiate. Ho seguito il carretto di un contadino che andava a vendere patate al mercato. Non aveva mai visto la Sainte-Victoire, nel senso che intendiamo noi, cioè *vedere con il cervello*». (citato in Roger, 1997/2009, p. 23) [corsivo aggiunto].

Vedere con il cervello: espressione che la neuroestetica – si pensi anche solo ai contributi di Semir Zeki (1999; 1993/2008) – avrebbe spiegato non essere una metafora ma una facoltà cognitiva che proprio l'arte ha il potere di attivare.

Ad essere una tecnicamente una metafora, piuttosto, è l'immagine dello sguardo che abbraccia il paesaggio. Metafora, se si accolgono le ipotesi di Roger, del pensiero visivo che l'arte *proietta* non sul mondo ma sull'immaginazione degli uomini, metafora del vedere il proprio corpo e il proprio spazio in una forma estetica che altrimenti non avrebbero. Ma non tutti gli uomini, non certo il contadino di Cézanne, come si è appena detto. Saper abbracciare con lo sguardo, ovvero "artializzare" il paese in paesaggio, è prerogativa borghese, come d'altronde già Alexander Von Humboldt aveva perfettamente intuito, a tal punto da inglobare dialetticamente l'esperienza estetica nel suo metodo di ricerca scientifica. Questo non solo perché estetica è gran parte della storia del concetto di paesaggio, ma anche perché l'immaginario estetico cambia la forma della percezione visiva e, per estensione, la forma visibile del paesaggio.

"A chi se non agli impressionisti", si domandava Oscar Wilde, "dobbiamo le meravigliose nebbie dorate che si insinuano nelle nostre strade, offuscano i lumi a gas, trasformano le case in ombre mostruose? [...] Al giorno d'oggi la gente vede la nebbia, ma non perché ci sia realmente, ma perché poeti e pittori hanno illustrato il fascino misterioso di questo fenomeno. Senza dubbio a Londra c'è la nebbia da secoli. È molto probabile, ma nessuno la notava per cui non ne sapevamo nulla. Non esisteva finché l'arte non l'ha inventata" (Wilde, 1891/2001, pp. 307-308).

Al termine di questo breve itinerario nella geografia francese della seconda metà del secolo scorso, emerge un quadro parziale ma multiforme, ricchissimo di suggestioni. Tratto comune dei testi e dei personaggi incontrati è quello di aver riposizionato il concetto di paesaggio al centro della riflessione geografica, certo conservandone la connotazione visiva, ma non per questo senza problematizzarla. Si evince, in altri termini, che la visione del paesaggio stia diventando un tema sempre meno vincolato alla percezione visiva e maggiormente legato, invece, allo studio di modelli cognitivi, socio-culturali ed estetici che la dotano di un significato socialmente condiviso.

2.8 *A way of seeing, a way of thinking.* In e oltre Denis Cosgrove

Anche all'interno del dibattito geografico britannico, a partire dagli anni '70 si assiste alla fioritura di nuovi orientamenti di ricerca che contribuiscono a problematizzare ulteriormente il problema della percezione del paesaggio.

In questo paragrafo si è scelto di riservare specifica attenzione al pensiero di Denis Cosgrove, uno dei principali protagonisti di quell'approccio alla ricerca geografica maturato in area britannica che prende il nome di *New Cultural Geography*. In particolare, ci si concentrerà su alcuni passaggi seminali della sua prima produzione scientifica, grossomodo inquadrabile tra la fine degli anni '70 e la fine del decennio successivo. A partire dal suo pensiero, il paragrafo si concluderà illustrando le prospettive di ricerca che hanno segnato la ricerca geografica britannica a partire dalla metà degli anni '90, con specifica attenzione nei confronti della *non-representational theory* (Thrift, 1996).

Le ragioni per cui si è deciso di dedicare buona parte di questa sezione al pensiero di Cosgrove rispondono in primo luogo al desiderio di riflettere sulle premesse teoriche che porteranno questo geografo, già al principio della sua carriera, a interessarsi alla natura visiva del paesaggio nelle sue implicazioni materiali e simboliche. Natura visiva che, come si è osservato in precedenza, sembra essere stata fortemente ridimensionata (se non estromessa) sia dalla Geografia Umanistica statunitense che dai primi studi canadesi sul *soundscape* e che, proprio con Cosgrove, ritroverà una propria specifica dignità di ricerca. Come noto, Cosgrove definirà il paesaggio come *way of seeing* (1985), qualificandolo dunque come modalità di vedere prima che come oggetto visivo, come invece inteso dalla tradizione geografica europea della prima metà del XX secolo. Su quali premesse teoriche si fondi questa definizione e, soprattutto, quale sia la relazione possibile tra il concetto di *way of seeing* e il *fil rouge* dello sguardo che abbraccia, si proverà di seguito a riflettere. Come si è detto, Denis Cosgrove è stato uno dei principali sostenitori della cosiddetta *New Cultural Geography*. Si può notare che la denominazione stessa di questa corrente di ricerca attesta un'esplicita volontà di rinnovamento e cesura nei confronti della Geografia Culturale nordamericana e, più precisamente, degli approcci teorici e metodologici della scuola berkleyana che fa capo a Carl Sauer. Nel paragrafo 2.5 è già stato anticipato che una delle maggiori critiche mosse dai nuovi geografi culturali (con Cosgrove, in primo luogo Peter Jackson e James Duncan) ai colleghi di Berkley verte sull'attenzione esclusiva che questi ultimi avrebbero riservato ai soli aspetti materiali e visibili del paesaggio. In un articolo intitolato *New directions in cultural geography*

(1987), Cosgrove e Jackson scriveranno lapidariamente: “their concerns were dominantly rural and antiquarian, narrowly focused on physical artifacts” (Cosgrove & Jackson, 1987). Su quest’aspetto, vale la pena ricordare che critiche come questa saranno poi ampiamente contestate o ridimensionate, come ad esempio nella puntuale analisi proposta da Price & Lewis (1993). Secondo questi ultimi, non solo l’associazione tra la Geografia Culturale e la Scuola di Berkley risulterebbe impropria e semplicistica, ma sarebbero del tutto infondate le molteplici accuse di positivismo, superorganicismo (Duncan, 1980) e conservatorismo rivolte a Carl Sauer, reo per i suoi detrattori di aver promosso un approccio improntato alla sola analisi morfologica e strettamente vincolato all’impiego della rappresentazione cartografica. Se la veridicità delle critiche dei *new cultural geographers* (e il dibattito che ne deriverà) non costituisce qui specifico oggetto di approfondimento, rappresenta invece un tema di interesse il movente teorico su cui tali critiche si fondano, colpendo in modalità differente sia la geografia descrittiva tradizionale che le avanguardie umanistiche d’oltreoceano.

A questo proposito, può essere utile risalire ad uno dei primi articoli di Cosgrove, intitolato *Place, landscape and the dialectics of cultural geography* (1978). Pur riconoscendo il contributo decisivo offerto dalla corrente umanistica nel superamento dei modelli da lui ritenuti *naïves* della geografia tradizionale in merito ai concetti di paesaggio e di luogo, Cosgrove ravvisa anche dei limiti sostanziali nella metodologia di ricerca fenomenologica. Più precisamente, non mancando di citare gli stessi Relph e Tuan, l’autore riscontra nella letteratura geografica umanistica una tendenza generalizzata a enfatizzare la “autenticità” dell’esperienza immaginativa su scala individuale, a discapito dell’analisi di quei processi storici e sociali che plasmano le forme di tale esperienza. “Human ideas”, spiega Cosgrove, “mould the landscape, human intentions create and maintain places, but our experience of space and place itself moulds human ideas” (1978, p. 66).

Muovendo da premesse ispirate al materialismo storico marxista, la specificità della proposta teorica di Cosgrove sembra risiedere nella prospettiva di un dialogo necessario tra i metodi di ricerca umanistica approntati su scala soggettiva e quelli su scala collettiva fondati sulle “dialettiche” della vita sociale, concetto che il geografo mutua dall’antropologo Robert F. Murphy (1971; citato in Cosgrove, 1978, p. 66). In altre parole, all’idea (già incontrata in Relph e, prima di lui, in Merleau-Ponty) che l’essere

umano possa generare immagini e realizzare esperienze “non mediate” di luoghi e paesaggi, Cosgrove risponde reintroducendo il fattore delle dinamiche di mediazione sociale, vale a dire delle “shared images of experiences of place and landscape [that] result from life in society” (1978, p. 68). O meglio, ancora citando Murphy, delle “existential similarities of human experience” (citato in Cosgrove, 1978, p. 66).

Da questi primi passaggi si può già intuire che, secondo Cosgrove, il problema della percezione individuale del paesaggio deve essere ricondotto al più grande problema della rappresentazione sociale del paesaggio. Quale sia il significato simbolico di tale rappresentazione e perché il suo studio debba costituire uno dei principali oggetti di ricerca della geografia culturale sarà chiarito alcuni anni più tardi nell’articolo *Towards a radical cultural geography: problems of theory* (Cosgrove, 1983):

In class societies, where surplus production is appropriated by the dominant group, symbolic production is likewise seized as hegemonic class culture to be imposed across all classes. The geographical variety of the natural world, together with the historical variability and specificity of dominant and subdominant modes of production, produces a wide range of *social and economic formations*. Each has its own mode of life wherein the specific character of symbolic production gives rise to *distinctive landscapes*. In studying them, cultural geography can refine theory through practice” (p. 5). [corsivi miei]

Uno degli aspetti centrali del passaggio appena citato risiede nel riferimento alle “social and economic formations” (SEF), espressione originariamente elaborata da Marx ed Engels come equivalente di “società” e che la successiva letteratura marxista (nella fattispecie con Louise Althusser) adotterà con riferimento al concetto di “modi di produzione”, a sua volta integrato e rimodulato dalla critica successiva.

In ambito geografico, già negli anni ’70 Milton Santos aveva segnalato l’opportunità non solo di separare il concetto generale di “modi di produzione” da quello particolare di SEF, ma anche di concepire spazialmente quest’ultimo introducendo il concetto di *socio-economic spatial formation* (Santos, 1977). Con le parole chiarificatrici del geografo brasiliano, “modes of production become concrete on a historically determined territorial base. From this point of view, spatial forms would constitute a language of the modes of production. That is why, in their geographical determination, they are selective, reinforcing the specificity of particular places” (1977, p. 5). È su queste premesse, dunque, che deve essere interpretata l’espressione *distinctive landscape* dell’ultima

citazione da Cosgrove, da intendere come paesaggio peculiare che connota dinamicamente su scala spaziale le SEF: vale a dire, paesaggio come risultato e agente nei processi di produzione (e riproduzione) simbolica e materiale di una specifica società. Per sciogliere la complessità di questo passaggio, può essere utile riportare ancora integralmente le parole dell'autore, dalle quali emerge con maggiore chiarezza cosa si debba intendere per "produzione simbolica":

Human beings experience and transform the natural world as a human world through their direct engagement as reflective beings with its sensuous, material reality. The production and reproduction of material life is necessarily a collective art, mediated in consciousness and sustained through codes of communication. *This latter is symbolic production*. Such codes include not only language in its formal sense, but also gesture, dress, personal and social conduct, music, painting, dance, ritual, ceremony and building. Even this list does not begin to exhaust the range of symbolic production through which we sustain our lived-world, because all human activity is at once both material and symbolic, production and communication. The symbolic appropriation of the world produces *distinctive lifestyles (genres de vie)* and *distinctive landscapes* which are historically and geographically specific. Seizing and understanding this dimension of human interaction with nature and its role in the ordering of space is the task of cultural geography (p. 1) [corsivi miei].

Cosgrove approfondirà questi temi nel 1984 in *Social Formation and symbolic landscape*, testo in cui emerge con maggiore chiarezza che le dinamiche di produzione e riproduzione simbolica del paesaggio, esattamente come i generi di vita (*distinctive lifestyles*) dell'ultima citazione, rispondono ad un movente non aleatorio ma programmatico, letteralmente ideologico e condiviso su scala sociale (Rees, 1986; Daniels, 1986; Berg, 2005). Secondo l'autore:

"In a natural economy the relationship between human beings and land is dominantly that of the insider, an unalienated relationship based on use values and interpreted analogically. In a capitalist economy it is a relationship between owner and commodity, an alienated relationship wherein man stands as outsider and interprets nature causally [...]. The idea of landscape holds both type of relationship in an *unstable unity* [...]. The origin of the landscape idea in the West and its artistic expressions have served in part to promote ideologically an acceptance of the property

relationship while sustaining the image of an unalienated one, of land as use (Cosgrove, 1998, p. 64) [corsivo mio].

Qui la riflessione si raffina ulteriormente perché rivela in cosa risieda la specificità ideologica del senso simbolico del paesaggio. Secondo l'autore, l'idea moderna di paesaggio istituirebbe la propria solidità esattamente su una duplicità di vedute, una "unstable unity", formula che esprime efficacemente la compresenza storica tra lo sguardo soggettivo e implicato dell'*insider* nei confronti del *land* e quello sociale e distaccato dell'*outsider* nei confronti del *landscape*.

Il superamento dell'economia naturale e la progressiva affermazione di un modello produttivo e sociale fondato sul capitale determinerà il successo dell'oggettivazione del *land* nella forma del *landscape*, dunque il successo di uno sguardo distanziato, di uno specifico *way of seeing* figlio delle nuove forme di relazione sociale instauratesi nella e dalla cultura europea in Età Moderna. Come spiega l'autore:

The landscape idea represents a way of seeing – a way in which some Europeans have represented to themselves and to others the world about them and their relationship with it, and through which they have commented on social relations. Landscape is a way of seeing that has its own history, but a history that can be understood only as part of a wider history of economy and society; that has its own assumptions and consequences whose origins and implications extend well beyond the use and the perception of land; that has its own techniques of expression, but techniques which it shares with other areas of cultural practice. (Cosgrove, 1998, p. 1)

Lungi dal praticare inopportune forzature, è tuttavia suggestivo pensare che quello che Cosgrove chiama *way of seeing* possa in qualche misura esprimere il senso ideologico dello "sguardo che abbraccia" il paesaggio, questione sinora rimasto in sottotraccia. Se si accogliesse questa ipotesi, l'immagine delicata di questo abbraccio racconterebbe indirettamente la storia di un ben più complesso processo di appropriazione materiale e simbolica. Vale a dire, la storia della moderna appropriazione di un tema che in origine (si pensi alla citata *polis eusynoptos* di Aristotele) esprime la relazione solidale tra comunità e terra (*land*), poi riconvertito in Età Moderna come formula che esprime invece

un rapporto funzionale e oggettivante: una formula che sostituirà il senso inalienato di appartenenza con quello alienato della proprietà, l'*appartengo a* con il *mi appartiene*. Seguendo questa suggestione, il tema dello “sguardo che abbraccia” che ricorre tutt’oggi in alcuni dizionari della lingua italiana potrebbe rappresentare la formulazione retorica di quel peculiare *way of seeing* inaugurato dalla modernità europea costruito sull’abilità visiva distaccata e oggettivante dell’*outsider*, che guarda al *land* senza toccarlo e viverlo. In altre parole inizia a guardare il *land* con il solo “contatto visivo”, letteralmente abbracciandolo con lo sguardo e trasformandolo, per questo, in *landscape*.

Come già anticipato, d’altronde, secondo l’autore questo *way of seeing* è stato supportato (ovvero, prodotto e riprodotto) mediante differenti “techniques of expression which it shares with other areas of cultural practice”. Tra queste, come avrebbe spiegato in un articolo intitolato *Prospect, perspective and evolution of landscape idea* (1985), il sistema di rappresentazione grafico-pittorica fondato sulla prospettiva lineare costituisce uno dei più potenti ed emblematici esempi del paesaggio come “a *way of seeing* the external world, in the fifteenth and early sixteenth century [...] closely bound up with the practical appropriation of space” (1985, p. 46).

“In painting and garden design landscape achieved visually and ideologically what survey, map making and ordinance charting achieved practically: the control and domination over space as an absolute, objective entity, its transformation into the property of individual or state. And landscape achieved these ends by use the same techniques as the practical sciences, principally by applying Euclidian geometry as the guarantor of certainty in spatial conception, organization and representation. In the case of landscape the technique was optical, linear perspective, but the principles to be learned were identical to those of architecture, survey, map-making and artillery science. The same handbook taught the practitioners all of these arts”. (*Ibidem*)

Sarà chiaro, a questo punto, che Cosgrove non intende ricollegare la nascita dell’idea di paesaggio a quella di un genere pittorico, ma piuttosto a quella di un sistema di rappresentazione che non è affatto patrimonio esclusivo e inedito delle arti figurative. Sistema di rappresentazione, quello della prospettiva lineare, che condivide le proprie origini e funzioni materiali con altri ambiti scientifici e applicativi, dalla cartografia

all'ingegneria bellica, all'architettura. È esattamente per questo, si potrebbe proseguire, che le origini e le funzioni materiali dell'idea di paesaggio vanno rintracciate oltre la materialità della terra o di un quadro: vale a dire, oltre la loro espressione visibile, ma comunque entro la loro connotazione sociale.

Come Cosgrove scriverà alcuni anni più tardi in un articolo intitolato *Geography is everywhere: Culture and Symbolism in Human Landscapes* (1989):

Landscape is thus intimately linked with a new way of seeing the world as a rationally-ordered, designed and harmonious creation whose structure and mechanism are accessible to the human mind as well as to the eye, and act as guides to humans in their alteration and improvement of the environment" (1989, p. 121).

Passaggio chiave, questo, che condensa quanto detto finora, ma che soprattutto contribuisce a proiettare queste riflessioni verso la seconda parte di questa ricerca. Seguendo la traccia aperta da questo geografo, due punti, in particolare, assumono un'importanza decisiva. In primo luogo, l'idea di paesaggio diventa non solo un modo di vedere il mondo secondo su un principio di ordine armonico e razionale, ma anche un modo di agire ("act as guides") su di esso, letteralmente di alterarlo e migliorarlo.

Il secondo punto, che integra e chiarisce il primo, risiede nel fatto che questo nuovo *way of seeing* non si riferisce prettamente alla percezione oculare, ma piuttosto alle strutture e ai meccanismi cognitivi che guidano quest'ultima, ovvero a uno specifico modo del pensare che è "accessible to the human mind as well as to the eye".

È esattamente in tale forma di accessibilità che ha luogo l'*abilità visiva* che dà il titolo a questa prima parte della ricerca. E, si può proseguire, è su tale abilità visiva che si fondano i temi del *way of seeing* cosgroviano o dello "sguardo che abbraccia", locuzioni che in modalità differente esprimono quella che qui si ritiene essere la specificità dell'idea di paesaggio. Vale a dire, un'idea di paesaggio concepita non come mero oggetto visibile, ma in quanto forma di un pensiero spaziale moderno: socialmente condivisibile e rappresentabile, virtualmente "accessibile" all'occhio come alla mente, come avrebbe detto Cosgrove. Probabilmente, proprio su questa "abilità" di poter vedere meglio con la

mente che con gli occhi si fonda la retorica dello “sguardo che abbraccia” il paesaggio: modello simbolico che in realtà prescinde dal tatto quanto dalla vista e che reitera piuttosto la “visione d’insieme” del pensiero razionale moderno. Un pensiero omogeneo, continuo e isotropico, proiettato sul mondo esattamente come su una mappa (Farinelli, 2008).

Ci sono, tuttavia, alcuni dati che non possono essere ignorati, utili a rileggere retroattivamente il pensiero di Cosgrove. Già a partire dagli anni ’90, da più versanti, saranno mosse diverse critiche al geografo inglese. Dalle stesse retrovie del materialismo storico, ad esempio, arriverà l’obiezione di aver impropriamente enfatizzato il valore simbolico del paesaggio e, quindi, di non aver considerato il “problema della corrispondenza dei paesaggi ideali o ideologici con il paesaggio reale, cioè il problema della verità storica o della corrispondenza alla realtà delle rappresentazioni paesistiche» (Quaini, 1994, p. 10). Altri autori, tra cui il già citato Kenneth Olwig (1996), contesteranno a Cosgrove la genesi rinascimentale e artistica del concetto di paesaggio, avanzando invece l’ipotesi – già accennata nel primo capitolo – di un’origine premoderna del termine, risalente agli antichi rapporti di gestione comunitaria e appartenenza territoriale già rinvenibili nel lessico di alcuni popoli nordeuropei.

A questo si aggiunge che il tentativo di Cosgrove di dimostrare la connotazione visuale dell’idea di paesaggio come *way of seeing* (caratteristico dei modelli di produzione simbolica dell’Europa moderna rinascimentale già avviata verso il sistema capitalista) si inserisce in e deve confrontarsi con una fase storica in cui il pensiero geografico, in particolare di area britannica, sembra orientarsi verso una dura contestazione circa la natura estetica, descrittiva e “oculocentrica” del paesaggio (Jay, 1993). Non dovrebbero esserci dubbi sul fatto che tra i meriti indiscussi di Cosgrove vi è quello di aver esplorato il tema della visione estetica del paesaggio sul fronte dell’analisi storica e politica, oltre le teorie psicologiche della percezione ambientale. Quindi oltre, ad esempio, i pur fondamentali lavori sulla “prospect-refuge theory” di Jay Appleton (1975) o i contributi sperimentali sulla “landscape preference” di Rachel e Stephen Kaplan (Kaplan & Kaplan, 1989).

Verso la metà degli anni ’90, tuttavia, la geografia britannica inizia a sentire l’esigenza di spingere questo processo di revisione critica (e autocritica) del paradigma visivo del paesaggio alle sue estreme conseguenze. È nota, ad esempio, la posizione di Gillian Rose (1992; 1993; 1995), che denuncerà la persistenza di modelli tradizionalmente “maschili”

di osservazione del paesaggio. Vale a dire, secondo la geografa inglese, tanto di quei modelli che implicano uno sguardo estetizzante che femminilizza il corpo del paesaggio naturale (1993, p. 87), quanto quelli oggettivanti che stabiliscono “an authoritative reading, and [...] maintain that authority whenever emotion threatens to erupt and mark the reader as a feeling subject” (1993, p. 101).

Tale processo di revisione sistematica dei paradigmi della ricerca geografica sociale costituirà la cifra distintiva della cosiddetta *Post.New-Cultural Geography*. Una revisione che, come suggerito da Tim Cresswell risponderà alla necessità segnalare una volta per tutte i rischi connaturati all’adozione di modelli strutturalisti e delle grandi narrazioni materialistico-storiche che riducono il concetto di società ad un oggetto descrivibile e non ad un complesso insieme di processi (Cresswell, 2010).

Una delle risposte più ferme a questi modelli oggettivanti arriverà, negli stessi anni, dal fronte della *Non-representational theory*, le cui linee di indagine saranno state presentate per la prima volta da Nigel Thrift (1996). Recuperando e integrando i presupposti fenomenologici già avanzati dagli umanisti statunitensi, la teoria non rappresentazionale intende risalire alla natura “autentica” dell’esperienza oltre la rappresentazione. O meglio, prima che tale esperienza si traduca nel prodotto della rappresentazione, indagando quei processi epistemologici che hanno sede nella libera pratica corporea del mondo e non (ancora) nella sua contemplazione (Dewsbury, 2003).

“Non ancora”, si è detto, perché la teoria non-rappresentazionale tecnicamente non rinnega affatto l’esistenza di forme di rappresentazione che intervengono costantemente sull’immaginazione e sulle stesse pratiche degli uomini. Anche per questo, come suggerito da Hayden Lorimer (2005), sarebbe forse più opportuno parlare di *more-than-representational theories* (di seguito: MTRT), “proprio per sottolineare che esse si occupano esattamente dell’ambito di ciò che in qualche maniera “eccede” la rappresentazione” (Tanca, 2018, p. 13). Come chiarito dallo stesso Lorimer, l’approccio delle MTRT intende piuttosto interrogarsi:

“on how life takes shape and gains expression in shared experiences, everyday routines, fleeting encounters, embodied movements, precognitive triggers, practical skills, affective intensities, enduring urges, unexceptional interactions and sensuous dispositions. Attention to these kinds of expressions, it is contended, offers an escape from the established academic habit of striving to

uncover meanings and values that apparently await our discovery, interpretation, judgement and ultimate representation” (Lorimer, 2005, p. 85).

Si può immaginare, dunque, che un approccio del genere abbia un effetto dirompente sul concetto di paesaggio e sul suo paradigma visivo. Spostando il baricentro della ricerca sulla pratica corporea dinamica e “non contemplativa”, il sistema cognitivo e percettivo – non solo quello oculare, si intende – diventa essa stessa “a part of the landscape which the body ‘naturally’ adjusts to and which it regards as a normal part of its movement” (Thrift, 2004, p. 586). Come rilevato da Emma Waterton, “when put together, this style of thinking conceives of *a messier world*, and certainly a complex one, that is in a continuous process of composition” (Waterton, 2019, pp. 94-95) [corsivo aggiunto].

Passaggio decisivo, questo, perché riporta alla mente – ma ancora una volta sotto una luce nuova – il tema dello sguardo che abbraccia il paesaggio. La critica avanzata dalle teorie non (o più che) rappresentazionali sembra aver scoperto definitivamente le carte su quel binomio semantico, consolidato nella geografia europea da Von Humboldt a Cosgrove, che associa il paesaggio ad una visione ordinata del mondo. Averne scoperto le carte, ovviamente, non significa aver scoperto il “disordine” del mondo ma, piuttosto, aver assunto quest’ultimo a causa da sposare e non più a problema da risolvere. Al paesaggio ordinato, statico e rassicurante della contemplazione (non importa se artistica o scientifica) adesso si inizia a preferire quello caotico e dinamico (nello spazio e nel tempo) delle pratiche quotidiane. Al *landscape* si inizia a preferire il *taskscape*, mutuando per un attimo l’espressione di Tim Ingold (1993; Tanca, 2018, p. 14).

La prima suggestione che ne deriva è che le MTRT abbiano voluto segnare una cesura netta tra lo sguardo e l’abbraccio, vale a dire tra l’esperienza riflessiva e quella preriflessiva. In una prospettiva più che rappresentazionale, a giudizio di chi scrive, l’esperienza del paesaggio somiglia a un abbraccio inconsapevole, distratto, *embodied* e che, in quanto tale, raccoglie *quello che fa* e non più *quello che vuole*. Insomma, sembra che se a soccombere è la pretesa geografica di costruire una visione d’insieme razionale del mondo, è esattamente per tutelare quell’*insieme che è il mondo* e di cui costitutivamente l’uomo fa parte.

A questa prima suggestione, però, se ne può aggiungere una seconda. Sostenere che le MTRT abbiano destabilizzato l’egemonia del visuale nella ricerca geografica (Thrift,

1996, p. 6) non significa in alcun modo aver confutato o estromesso il valore dell'esperienza visiva. Al contrario, ricondurre l'esperienza del mondo alla sua pratica dinamica significa aver sollevato la visione dal suo onere (e monopolio) oggettivante, vale a dire aver ricondotto la visione stessa a pratica dinamica, a esperienza corporea.

Il che significa, come lucidamente ha chiarito John Wylie (2017) – riflettendo su alcuni passaggi tratti dal saggio *Uncanny landscape* di Jean-Luc Nancy (2005) – poter tornare a problematizzare il tema della visione del paesaggio e quindi il tema della distanza dal paesaggio con uno sguardo nuovo. Uno sguardo che non è più quello che esprime e ambisce la proprietà intellettuale e materiale del mondo (come sostenuto da Cosgrove), ma che può esplorare anche la polarità opposta e più oscura della conoscenza, vale a dire quella dell'impossibilità di appropriarsene:

“with landscape you have lost the ‘self-assurance with respect to what is off in the distance’, which you might possess in your property, or in your garden. [...] We are distanced from the world, separated from it as the basis of our capacity to conceive and relate to it. The horizon-line of landscape is the presentation and distinctive outline of a spacing which ‘also marks the infinite separation and distance of that which is traced distanced’. (Wylie, 2007, pp. 17-18).⁴⁹

Al modello del “way of seeing” cosgroviano, quindi, non si oppone ma senza dubbio si può affiancare – perché lo precede – quello più che rappresentazionale del “way of thinking; or, perhaps more accurately, as a way of thought or a way of thinking about thinking that brings together cognition with impulse, intuition and habit, with no easy way of cleaving them apart” (Waterton, p. 93).

Un modo di pensare riguardo il pensare. In questa ricorsività inquieta del pensiero, davvero “inquietante” (*uncanny*) può diventare la visione del paesaggio. Tutt'altro, insomma, che un'esperienza di percezione oculare e/o di conoscenza razionale. A spiegarlo perfettamente è l'appena citato Nancy:

“The landscape begins with a notion, however vague or confused, of distancing and of a loss of sight [*une perte de vue*], for both the physical eye and the eye of the mind. And so it is, already, with the *pays*. What constitutes a land or a country escapes any clear and distinct determination—whether geographical, juridical, or political. For a country is not a nation, nor is it a fatherland or

⁴⁹ Le parti segnalate dagli apici sono citazioni testuali da Nancy (2005).

a state. We often tend to confuse it with one or several of these notions, whereas it is very sharply distinguished from them” (Nancy, 2005, p. 53) [corsivi nel testo].

Scoprire le carte, in altre parole, equivale ad aver dichiarato che vedere il paesaggio è innanzitutto un’esperienza di perdita della ragione e quindi di perdita stessa della vista (*une perte de vue*). Una condizione che ormai è può essere ben diversa da quella perdita virtuale della vista di cui si è a lungo parlato e dalla quale l’idea europea e moderna di paesaggio ha attinto le sue premesse per almeno cinque secoli. È ormai ben diversa, come spiega Nancy, dalla “cecità” della visione geografica, giuridica, politica: in una parola, cartografica. La visione del paesaggio, si potrebbe dire, sembra perdere una volta di più il suo contatto con la rappresentazione del territorio, con l’idea di ordine costituito, il che non significa affatto aver perso il contatto con il politico, ma piuttosto aver riportato quest’ultimo ad una forma etica, pratica, “più che ordinata”.⁵⁰

Se questa frattura appare solida quanto affascinante nelle pagine delle nuove teorie geografiche, così attente a tutelare la sfera delle pratiche soggettive, non è detto che le politiche del territorio si lasceranno sottrarre così facilmente il diritto di prelazione sulla sfera delle pratiche collettive del paesaggio. Non è detto, insomma, che le intuizioni disincantate di Denis Cosgrove non possano essere ancora utili per comprendere oggi il valore pubblico del paradigma visivo del paesaggio.

Per provare a chiarire il significato tale valore, si è deciso di dedicare le pagine conclusive di questo capitolo alla Convenzione Europea del Paesaggio.

2.9 Tornando in Italia, restando in Europa: sulla “visione” della CEP

Il 19 luglio del 2000, il Comitato dei Ministri della Cultura e dell’Ambiente del Consiglio d’Europa ha adottato la Convenzione Europea del Paesaggio (CEP), documento poi ufficialmente sottoscritto il successivo 20 ottobre a Firenze, nel Palazzo dei Cinquecento.

⁵⁰ Su questo punto, si rimanda alle riflessioni di Thien (2005) e Tolia-Kelly (2007) circa i pericoli di trasformare l’esperienza del paesaggio solo in una pura azione performativa, vale a dire dimenticando di produrre in parallelo una critica nei confronti della connotazione culturale e politica “dominante” di cui tale tradizionalmente concetto si fa portatore.

Tra i Paesi sottoscrittori c'era anche l'Italia, che nel gennaio 2006 avrebbe ratificato la Convenzione, poi entrata formalmente in vigore a partire dal 1° settembre dello stesso anno.⁵¹

Con questo paragrafo si chiude il capitolo e la prima parte della tesi ritornando idealmente in Toscana, lì dove queste riflessioni su “Paesaggio e abilità visiva” hanno mosso i primi passi, tra le campagne senesi dipinte dal Lorenzetti.

A distanza di circa seicento anni, nella stessa città in cui era stata perfezionata la prospettiva centrale e riscoperta la proiezione tolemaica, anche in Italia – almeno sul piano formale – attraverso la Convenzione il concetto di paesaggio sembra essersi definitivamente emancipato dall'oggettività semantica dello “sguardo senza corpo”. Sul piano sostanziale, tuttavia, il processo non è stato affatto semplice, complice anche un apparato normativo nazionale che tradizionalmente inquadrava la tutela dei paesaggi innanzitutto sulla base di parametri di eccezionalità storica ed estetica.

In letteratura numerosi autori si sono occupati degli effetti e delle complessità applicative della Convenzione nel panorama legislativo italiano (Gambino, 2003; Cartei, 2007; Priore, 2008; Ficorilli, 2008; Sciullo, 2008), aspetti tecnico-normativi che in questa sede dovranno rimanere essenzialmente in sottotraccia, privilegiando invece la raccolta di alcune suggestioni utili a chiudere la prima parte della tesi e ad avviarsi già verso la seconda.

La prima suggestione, ancora una volta, nasce da una licenza di traduzione, per certi versi affine a quella di Gruget dei *Dialogi di Messer Sperone Speroni (1549)*, dove la parola “lontani” diventa riportata con il termine “païsages” nella versione francese (1551). Nelle edizioni originali della Convenzione, redatte in lingua inglese e francese, si può leggere rispettivamente che: «*Landscape*» “means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors”;

⁵¹ La European Landscape Convention – in italiano, Convenzione Europea del Paesaggio – è un documento adottato nel 2000 dal Comitato dei Ministri della Cultura e dell'Ambiente del Consiglio d'Europa. La ELC prevede che, nell'ottica di una cooperazione intergovernativa, i governi dei Paesi firmatari (ad oggi 32) si impegnino ad aggiornare la propria normativa nazionale in materia di beni paesaggistici sia sotto un profilo formale («riconoscere giuridicamente il concetto di paesaggio» - Cfr. art. 5, lett. A) che sostanziale («identificare i propri paesaggi sull'insieme del proprio territorio» - Cfr. art. 6, lett. C). In altre parole, la ELC riconosce giuridicamente un inedito rapporto tra tutto il territorio nazionale e il paesaggio, cosicché, in qualsiasi area di cui si compone il primo, sarà sempre possibile individuare le qualità proprie del secondo, qualità colte e tutelate, non in base a valutazioni di carattere estetico ma anzitutto di ordine identitario da parte delle popolazioni che interagiscono con esso.

«*Paysage*» “désigne une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations” (art. 1, lett. A).

In appendice alla legge nazionale italiana di recepimento, figura una traduzione (non ufficiale) in cui lo stesso articolo recita: «*Paesaggio*» designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori e/o umani e dalle loro interrelazioni”.

A richiamare l'attenzione nella traduzione italiana è, in primo luogo, l'apposizione della qualità “determinata” alla parte di territorio percepita dalle popolazioni, carattere invece assente nell'articolo 1.a delle versioni ufficiali del testo. Questa assenza, come ben spiegato da Riccardo Priore, non è affatto opzionale ma al contrario esprime:

“la volontà del legislatore internazionale di non voler attribuire un carattere determinato alla parte di territorio a cui ci si riferisce nel momento in cui, tramite l'Articolo 1, formula una definizione giuridica del termine paesaggio. Questa scelta è giustificata dalla semplice (ma fondamentale) convinzione che il territorio viene determinato in quanto paesaggio soltanto attraverso la percezione; di conseguenza, una definizione nella quale la *parte di territorio* oggetto della percezione risulti già *determinata* non sembra opportuna. [...] In altre parole, le *parti del territorio* oggetto della percezione possono essere qualificate soltanto quando sono il risultato della relazione sensibile stabilita dalle popolazioni con il territorio (e/o le sue rappresentazioni); ciò avviene attraverso un processo selettivo e dinamico che, nel rispetto degli interessi pubblici individuati e dei principi ad essi collegati, si realizza attraverso rappresentazioni sempre mutevoli, fondate su fattori materiali e mediatori culturali a loro volta in perenne evoluzione” (Priore, 2008, pp. 47-48).

A cosa si deve, dunque, questa integrazione “non opportuna” all'interno della traduzione italiana? Senza dubbio si deve, sempre secondo l'autore, anche ad una tradizione legislativa che non ha mai definito con chiarezza “la distinzione tra il concetto di “Paesaggio” - quale nozione astratta e (per definizione) indeterminata – e i “paesaggi”, da intendere come territori reali, effettivamente percepiti” (p. 47).

Se è vero che nell'articolo 9 (comma 2) della Costituzione Italiana si dichiara che “la Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”, va

considerato che la connotazione che il termine paesaggio assume nel Testo costituzionale è sostanzialmente in linea con la normativa precedente, vale a dire con un'accezione elitaria, costruita su parametri valutativi di ordine estetico e storico-naturalistico che esprimessero i valori dell'identità nazionale. O meglio, che esprimessero “la rappresentazione materiale e visibile della patria”, come già si può leggere nella relazione di accompagnamento al disegno della legge *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico* del 1922 (l. 778/1922). Su questi presupposti, a partire dalla legge per la *Protezione delle bellezze naturali* (1497/1939), le normative di tutela italiane identificheranno ininterrottamente il concetto di paesaggio in termini di bellezze naturali o di beni ambientali, tratto che appare ancora distintivo nel *Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di Beni culturali e ambientali* (1999), dove peraltro la parola “paesaggio” non appare nemmeno una volta.

Ancora nel 1999, vale a dire alla vigilia della sottoscrizione della Convenzione da parte dell'Italia, l'articolo 139 del *Testo Unico* che definisce i beni soggetti a tutela per il loro “notevole interesse pubblico” ricalca alla lettera le disposizioni in materia formulate nella citata legge del 1939. In entrambi i testi, le categorie che identificano tali beni sono le seguenti:

- a) le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica;
- b) le ville, i giardini e i parchi, non tutelati a norma delle disposizioni del Titolo 1, che si distinguono per la loro non comune bellezza;
- c) i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale;
- d) le bellezze panoramiche considerate come quadri e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze.

Questo schema si ripeterà, con minime integrazioni – ad esempio, con un esplicito riferimento alle zone di interesse archeologico (art. 136, comma 1, lett. C) – anche nel *Codice dei Beni culturali e paesaggistici* (2004), dove tuttavia si inizieranno a scorgere i segnali di una nuova linea interpretativa, questa volta protesa a intendere i beni paesaggistici in quanto beni assimilabili al patrimonio culturale.

Dato eccezionale, nel *Codice* del 2004, è la definizione del significato che riveste la parola “paesaggio” all'interno del testo. Come si legge nell'art. 131, comma 1: “Ai fini del

presente codice per paesaggio si intende una parte omogenea di territorio i cui caratteri derivano dalla natura, dalla storia umana o dalle reciproche interrelazioni”. Già nella successiva versione del 2006, la formula dell’articolo cambierà come segue: “Ai fini del presente codice per paesaggio si intendono parti di territorio i cui caratteri distintivi derivano dalla natura, dalla storia umana o dalle reciproche interrelazioni”. Solo nel 2008, l’articolo 131 giungerà alla sua forma definitiva – si intende, inalterata sino alla data odierna – dichiarando che: “Per paesaggio si intende il territorio espressivo di identità il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni”.

Se il riverbero concettuale della Convenzione – come si è detto, entrata in vigore in Italia nel 2006 – si riscontra addirittura testualmente nella seconda parte dell’articolo (“il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni”), persiste l’idea di un territorio autonomamente espressivo di identità, senza alcun riferimento formale al tema della percezione di chi lo vive.

Aspetto, quest’ultimo, distintivo, sperimentale e, forse per questo, davvero delicato dello spirito che anima della Convenzione. La già citata formula “as perceived by people”, infatti, apre formalmente la questione normativa del paesaggio non semplicemente al tema della percezione soggettiva, ma piuttosto a quello di una scala percettiva attivamente e socialmente condivisa oltre il lessico degli specialisti. *People*, come spiega Viviana Ferrario, “non è più solo un oggetto di ricerca, un insieme di fruitori di paesaggi presenti o futuri, o di destinatari di nuovi paesaggi da progettarsi, pianificarsi o governarsi, ma un soggetto collettivo garante della esistenza stessa del paesaggio, spettatore/attore della loro costruzione, plurale e problematico” (Ferrario, 2011, p. 25).

Immagine, quella dell’uomo come spettatore e attore del mondo, che qui riporta per un attimo a Eugenio Turri che (appena due anni prima dell’adozione della Convenzione) in *Il paesaggio come teatro* (1998) parlava di “uno scambio interattivo [...] tra uomo che guarda e uomo che agisce, tra attore e spettatore, tra uomo protagonista di cultura e di natura [...] [dove] il paesaggio si pone allora come interfaccia tra il fare e il vedere quello che si fa, tra il guardare-rappresentare e l’agire, tra l’agire e il ri-guardare” (1998, p. 24).

Vedere e agire, nel pensiero del geografo veronese, diventano parte di un unico processo epistemico, possibilità pragmatiche che vivono e si riproducono dinamicamente nel soggetto percipiente. Il quale, a sua volta rintraccia nel paesaggio le ragioni culturali di

appartenenza ad una “struttura connettiva che basa la sua funzionalità da una parte sul consolidamento di regole e valori, dall’altro sulla costruzione di un passato comune che diviene ricordo collettivo” (Montebelli & Spagnoli, 2010, p. 876).

In anticipo sulla Convenzione, ma soprattutto sulla legislazione nazionale, Turri aveva già perfettamente inteso che il paradigma visivo del paesaggio può continuare a funzionare se lo sguardo degli uomini “abbraccia”, nel presente, la storia passata con quella futura, la tradizione culturale con il progetto territoriale. È esattamente su questo punto che il paesaggio, da scenografia diventa teatro, da esperienza visiva può trasformarsi – come si vedrà diffusamente nel prossimo capitolo – in esperienza *performativa*. Chiarificatrici, a questo proposito, sono le parole di Roberto Gambino:

“se il paesaggio è teatro, non è tuttavia un teatro *dato*, con le sue scene fisse e i suoi fondali immobili, dove soltanto gli attori e gli spettatori possono cambiare; l'autorappresentazione, che consente agli attori locali di *prendere le distanze* dalle vicende rappresentate diventando spettatori di se stessi, ricostruisce continuamente il teatro stesso o almeno il significato che esso assume per chi partecipa in vario modo all'azione teatrale” (2003, p. 8) [corsivi dell’autore]

Su queste premesse, dunque, è ormai possibile sostenere che la Convenzione formalizza la possibilità legale di superare l’egemonia di un modello percettivo fondato – dai *lontani* di Sperone Speroni al *Codice dei Beni Culturali* – sulla rappresentazione della distanza tra territorio e soggetto, garantendo adesso a quest’ultimo il diritto di “prendere le distanze” dalle rappresentazioni, ovvero di riappropriarsi della prossimità con il territorio.

Come si è anticipato, tuttavia, la gestione normativa di questo processo – vale a dire, dell’appena citato diritto di riappropriazione della prossimità territoriale – è davvero delicato e problematico. La possibilità delle comunità locali di entrare in contatto, letteralmente *accedere* al paesaggio incontra (e può facilmente scontrarsi) con l’esigenza di garantirne l’accessibilità pubblica. In altri termini, la possibilità di fare del paesaggio un bene comune deve fronteggiare il rischio (e il dovere) di non trasformarlo in un bene esclusivo (Sgard, 2010; Tanca, 2014). Come opportunamente nota Marcello Tanca:

Per uscire dall'impasse [...] è necessario assumere che *non tutti i paesaggi sono beni comuni ma tutto il paesaggio è bene comune*. [...] sarebbe irrealistico pensare che tutti i paesaggi di un determinato territorio debbano essere gestiti e fruiti come beni comuni (i *commons* non vanno a soppiantare e inglobare i beni pubblici e privati, ma si aggiungono ad essi); tuttavia, nel momento stesso in cui, in virtù delle sue caratteristiche strutturali e delle sue funzioni intrinseche, decidiamo di riconoscere ad un paesaggio lo status di bene comune, esso diventa inalienabile e indivisibile, e non può essere gestito secondo regole di mercato o che creino recinzioni e saccheggi (Tanca, 2014, p. 11) [corsivi dell'autore].

Ancora una volta, allora, ritorna come decisiva la differenza tra paesaggio e paesaggi, ovvero tra il principio e l'applicazione che, come si è visto, rappresenta uno dei punti dolenti della storia normativa italiana e che la Convenzione può contribuire a chiarire.

Questa è la ragione, d'altronde, per cui il legislatore della Convenzione – nelle versioni ufficiali in lingua inglese e francese – parla di un paesaggio “determinato” (*specific landscape*) non nel citato art. 1.a ma, subito dopo, nell'art. 1.c (Priore, 2008, p. 48), dedicato alla definizione del «*Landscape quality objective*»: means, for a specific landscape, the formulation by the competent public authorities of the aspirations of the public with regard to the landscape features of their surroundings.

Acclarato quindi che nella Convenzione, in linea di principio, è la percezione delle popolazioni a qualificare una parte di territorio come paesaggio e a orientare gli sviluppi progettuali su quest'ultimo, emerge inevitabilmente il tema della conciliabilità tra l'aspirazione del singolo, quella della comunità locale e quella degli enti territoriali in base ai differenti gradi di competenza giuridica. In altre parole, emerge così il complesso caleidoscopio delle attribuzioni di valore che ogni soggetto esprime in funzione dei propri desideri e bisogni, delle opportunità presenti e in quelle future – dell'*affordance* avrebbe forse detto Richard Gibson (1979; Menatti & Casado da Rocha, 2016) – che ognuno può esprimere nel momento in cui percepisce un particolare paesaggio (Zube *et. al*, 1982). È proprio su questa delicata armonia tra necessità e opportunità personali, della comunità e degli enti territoriali che si gioca il rapporto tra la qualità di uno specifico paesaggio e il benessere della cittadinanza (Anguillari *et. al.*, 2011; Prieur & Dourousseau, 2006; Menatti, 2017).

Dopo la Convenzione, in altri termini, la percezione, la ricerca e la garanzia di questa *armonia* tra società e territorio assume la portata di un progetto politico e culturale. A spiegarlo in maniera davvero limpida ed efficace è Angelo Turco (2014):

“Il paesaggio ha a che fare con la consapevolezza di un’armonia che regge l’organizzazione del territorio. Un’armonia che si declina in molti modi: bellezza, giustizia, equilibrio, proporzione, misura, simmetria. O altri tratti “erranti”, mobili, legati alla circostanza o alla disposizione d’animo, come nella poesia leopardiana. E si percepisce, l’armonia, si assorbe, attraverso fruizioni contemplative o pratiche. Intercettare quest’armonia, quali che siano le fattezze materiali del territorio, significa certamente parlare di paesaggio. La questione è tuttavia complessa, perché il senso di quest’armonia può essere colto nell’immediato, qui ed ora – il mio stato emotivo per la bella “veduta” o la scena deturpata – ma parla attraverso la sua profondità storica e la sua tensione progettuale. Di là dal puro rapporto visuale che esiste necessariamente tra gli esseri umani e ciò che li circonda, il paesaggio è una conquista culturale: viene da lontano e va da qualche parte. Ma è anche un presente dinamico che interagisce con l’osservatore. Insomma io c’entro in tutto questo. *Goderne è il mio privilegio e la mia responsabilità*” (Turco, 2014, p. 20) [corsivo mio]

È dunque da questo incontro coraggioso tra la profondità storica e la tensione progettuale, tra il paesaggio del passato e quello del futuro, che l’atto percettivo può trasformarsi da esperienza individuale ed estemporanea in un processo consapevole, socialmente condiviso e proiettato sulla scala della gestione territoriale. In altre parole, può trasformarsi, questa volta citando Maria Chiara Zerbi, in una vera e propria “richiesta di armonia” (2015, p. 99) nella gestione del paesaggio.

Nella stessa Convenzione, d’altronde, all’art.1.E, si dichiara che “*Landscape management means action, from a perspective of sustainable development, to ensure the regular upkeep of a landscape, so as to guide and harmonise changes which are brought about by social, economic and environmental processes*”.

A questo punto, tuttavia, ci si potrebbe chiedere quale sia il modello culturale di gestione dei paesaggi (*Landscape management*) a cui la Convenzione si ispira. O, almeno, quali siano gli strumenti concettuali a cui affidarsi nella prospettiva di “orientare e di armonizzare le sue trasformazioni provocate dai processi di sviluppo sociali, economici ed ambientali”, così come si legge nella traduzione italiana del Testo.

Non con una risposta, che esigerebbe ben altri spazi di approfondimento, ma con una piccola provocazione si può comunque riflettere su tale quesito.

Al punto 40 della Relazione esplicativa presente in coda alla traduzione italiana della Convenzione viene opportunamente chiarito che la "gestione dei paesaggi":

“riguarda i provvedimenti presi conformemente al principio dello sviluppo sostenibile per accompagnare le trasformazioni provocate dalle esigenze economiche, sociali o ambientali. Tali provvedimenti potranno riguardare l'organizzazione dei paesaggi o gli elementi che li compongono. Mirano a garantire la cura costante di un paesaggio e a vigilare affinché evolva in modo armonioso, allo scopo di soddisfare i fabbisogni economici e sociali. La gestione dovrà essere dinamica e dovrà tendere a migliorare la qualità dei paesaggi in funzione delle aspirazioni delle popolazioni”.

Così presentato, si tratta di un passaggio piuttosto lineare ma che tuttavia non offre nuovi elementi di riflessione rispetto a quanto detto finora. Vale a dire, non spiega (o quantomeno non fornisce un esempio) in cosa risieda il miglioramento della qualità dei paesaggi in funzione delle aspirazioni delle popolazioni. A tal proposito, un possibile indizio circa l'aspirazione delle popolazioni lo si rintraccia invece al punto 21 della Relazione.

“Le popolazioni europee chiedono che le politiche e gli strumenti che hanno un impatto sul territorio tengano conto delle loro esigenze relative alla qualità dello specifico ambiente di vita. Ritengono che tale qualità poggi, tra l'altro, sulla sensazione che deriva da come esse stesse percepiscono, in particolar modo visualmente, l'ambiente che le circonda, ovvero il paesaggio e hanno acquisito la consapevolezza che la qualità e la diversità di numerosi paesaggi si stanno deteriorando a causa di fattori tanto numerosi, quanto svariati e che tale fenomeno nuoce alla qualità della loro vita quotidiana”.

“In particolar modo *visualmente*, l'ambiente che le circonda”. Ritorna, se pur in sottotraccia, un tema che si pensava di aver ormai archiviato: il paesaggio come sguardo che abbraccia il territorio. Certamente, si sta parlando della Relazione esplicativa redatta a corredo di una traduzione non ufficiale della Convenzione, ma (come già detto) si tratta comunque di un documento formale consultato in fase di recepimento e adozione del

Testo all'interno di una legge dello Stato. Altrettanto certamente, si può obiettare che si tratti di una forzatura interpretativa, ma è innegabile che vi sia un esplicito riferimento all'esistenza di una relazione tra la qualità del paesaggio ed una percezione prioritariamente visiva proiettata sull'intorno ambientale.

In ogni caso, la sopravvivenza di un modello visivo fondato sulla distanza percettiva non sarebbe di per sé un dato né nuovo, né teoricamente biasimabile. Basterebbe pensare anche solo alle riflessioni di Georg Simmel (2006) o di Walter Benjamin (1931/2012; Pinotti, 1999) per non poter negare che alcune delle pagine più intense sul paesaggio si sono ispirate ad una presa di distanza visiva del soggetto e non, genericamente, alla percezione delle popolazioni.

La questione diventa più delicata nel momento in cui, al binomio paesaggio-visione, si sceglie di associare i temi dell'armonia e della qualità della vita. Questa forse è la ragione per cui quello che è il Testo ufficiale della Convenzione, accuratamente, non fa riferimento alla percezione oculare del paesaggio. E questa è anche la ragione, peraltro, per cui modello di armonia a cui la Convenzione si ispira è molto più sottile e politicamente raffinato. Come si è già detto, affrancato da connotazioni autoreferenziali visive e/o estetizzanti, nella Convenzione il tema dell'armonia sembra diventare esso stesso un progetto politico. O meglio, come qui si vuole ipotizzare, un tema implicitamente estetico e visibile proprio *perché* politico.

Per chiarire questo passaggio, può essere utile tornare alle riflessioni formulate grosso modo all'inizio di questa ricerca, a proposito delle *Allegorie del Buon Governo e del Cattivo Governo* di Ambrogio Lorenzetti. Ritornano alla mente, quindi, la doppia rappresentazione di Siena e delle sue campagne, la Giustizia assisa in trono e ispirata dalla Divina Sapienza, la Tirannide o la personificazione del Comune. Osservate adesso, nel glossario iconografico della cultura figurativa trecentesca sembra brulicare il lessico, apparentemente obsoleto ma solo perché in forma embrionale, del paesaggio europeo contemporaneo. Quello della Convenzione, per la precisione. Ormai è chiaro che il capolavoro lorenzettiano è dunque sì una pittura di paesaggio, ma certo non perché vi figurino campi coltivati e verdi colline. Lo è, piuttosto, perché costituisce una rappresentazione che, se pur didascalica, intende restituire lo stereotipo del rapporto armonico, ovvero in salute, tra il governo del territorio e la percezione della cittadinanza. Come notato da Davide Papotti, nel ciclo senese, «ad un “bel paesaggio” si associa una

“società sana” (e viceversa)» e, al contempo, «ad un “brutto paesaggio” si associa una “società insana” (e, di nuovo, viceversa)» (Papotti, 2013, p. 243). È in quel “viceversa”, probabilmente, che si gioca tutta la questione. La società ritratta dal Lorenzetti è sana in quanto pia e, soprattutto, politicamente fedele al Governo dei Nove nella Siena repubblicana trecentesca. Altrettanto sana è quella attiva e democratica dell’Europa del XXI secolo rappresentata nella Convenzione. Con le dovute distinzioni, entrambi i documenti esprimono una forma di aspirazione politica, di un impegno civile e quindi collettivo nei confronti del valore dell’armonia territoriale. È dalla garanzia politica e dalla percezione collettiva di quest’ordine armonico nel governo del territorio che nasce la forma visibile del paesaggio. Non si spiegherebbe, altrimenti, l’esigenza di formalizzare e sintetizzare questa aspirazione politica, rendendola ben visibile e leggibile sulle pareti del Palazzo Pubblico senese o sui tavoli del Palazzo Vecchio fiorentino.

Il paesaggio bello, sette secoli fa come oggi, continua ad essere – anche se per ragioni diversissime – quello *evidentemente* sano. Certo, resta la grandissima “conquista culturale” del paesaggio di cui parla Angelo Turco e che risiede nel fatto che, solo oggi, il progetto della sua bellezza e della sua salute diventi responsabilità e privilegio (anche) individuale e di tutta la comunità. Ma ciò non toglie che la bellezza e la salute del paesaggio – in una parola, la sua armonia – debbano comunque, restando nella lettera della Convenzione, iscriversi fisicamente entro “an area”. Ovvero, entro una base non “determinata” ma comunque materiale e, si intende, visibile.

A giudizio di chi scrive, alla luce delle riflessioni nei primi due capitoli della ricerca, esattamente su questo punto risiede uno degli aspetti più suggestivi da cogliere nel Testo della Convenzione. Vale a dire, a prescindere dalle molteplici interpretazioni che di tale Testo sono state date, l’essere riuscito a conservare il modello ontologico della visibilità del paesaggio pur senza mai nominarlo. Un modello, dunque, che sembrerebbe vincolare tacitamente il diritto alla qualità, alla salute e all’armonia del paesaggio a quella peculiare *abilità visiva* di riuscire ad abbracciarlo idealmente con lo sguardo.

Ad ogni modo, che tale abilità visiva sia un modo di immaginare sinteticamente lo spazio che precede la percezione oculare, è stato oggetto di numerose considerazioni all’interno della prima parte della tesi. Se tale abilità visiva, poi, possa anche prescindere dalla percezione oculare, sarà invece tema di riflessione della seconda parte della ricerca, ripensando al tema del paesaggio sotto la lente della *disabilità visiva*.

PARTE 2

LA RICERCA EMPIRICA: PAESAGGIO E DISABILITÀ VISIVA

3. Per una tifiologia del paesaggio: premesse teoriche, questioni metodologiche e obiettivi della ricerca sul campo

Questo capitolo costituisce uno snodo fondamentale per le riflessioni fin qui costruite, in quanto saranno introdotti alcuni temi chiave che accompagneranno tutto lo sviluppo della ricerca. In particolare, tra questi temi ce n'è uno che, come suggerito dal titolo di questo lavoro, indica meglio di altri quale sarà la prospettiva di approfondimento. Il tema in questione è quello della tiflodidattica, branca della tifiologia che si occupa della progettazione educativa e dei processi di apprendimento delle persone non vedenti e ipovedenti.

Questo nodo tematico può essere a sua volta sciolto nei due fili, robusti e virtualmente indipendenti, che lo compongono: la disabilità visiva e la didattica. Ma perché, ci si potrebbe chiedere, provare a sciogliere questo nodo? Essenzialmente, per introdurre un terzo filo di raccordo, quello del paradigma visivo del paesaggio.

Per chiarire il senso di questa operazione, si faccia un brevissimo passo indietro. Nei capitoli precedenti si è provato a indagare le ragioni per cui il concetto di paesaggio venga tradizionalmente associato all'idea di una visione spaziale d'insieme, nesso che qui è stato definito come un vero e proprio paradigma visivo. Riflettendo su questo binomio, però, si è anche segnalato che la costruzione di una visione spaziale d'insieme non è prerogativa della percezione oculare, ma il prodotto di un processo immaginativo, perfettamente esemplificato dal tema dello “sguardo che abbraccia” il territorio. In altre parole, si è ipotizzato che vedere un paesaggio significhi in realtà immaginare un'area di grandi dimensioni come se fosse un corpo unico, in una forma sintetica e omogenea.

Tornando ai temi di questo capitolo, se si accetta l'ipotesi per cui il paradigma visivo del paesaggio non è prerogativa esclusiva della percezione oculare, è lecito supporre che detto paradigma non sia prerogativa esclusiva di chi dispone della vista. Vale a dire, supporre che anche una persona con disabilità visiva può “accedere” alla visione spaziale d'insieme e, quindi, alla visione del paesaggio. Così espresse, tuttavia, queste considerazioni sono destinate a rimanere puramente teoriche e rischiosamente autoreferenziali.

Esattamente per scongiurare questa eventualità, subentra qui la funzione applicata di una prospettiva tiflodidattica. Prospettiva, questa, che sarà alimentata da due semplici ma concretissime questioni riunite in un'unica domanda: *perché si deve e in che modo si può comunicare l'immagine di un paesaggio ad una persona con disabilità visiva?*

Muovendo da tale domanda, con questo capitolo si apre un percorso di riflessione preliminare, alla ricerca di indizi teorici, strumenti metodologici, implicazioni etiche, intersezioni disciplinari e testimonianze dirette che possano suggerire un'ipotesi di risposta. Una risposta, quindi, che permetta di sciogliere i nodi ma anche di tornare a intrecciare i tre fili del discorso.

Nella fattispecie, nella prima parte del capitolo si partirà inquadrando brevemente il dibattito disciplinare intorno alle *Geographies of Disabilities*, per poi iniziare a interrogarsi sulle possibilità di dialogo tra il concetto di disabilità e quello di paesaggio alla luce della Convenzione Europea, dialogo poi declinato sul piano della *Landscape education* e della tiflodidattica. Nella seconda parte, invece, saranno presentate e commentate le risposte raccolte nel corso di alcune interviste realizzate con un piccolo campione di persone con disabilità visiva.

3.1 Geografia e disabilità: premesse teoriche

L'area di studi delle *Geographies of Disability* può essere considerata una sotto-disciplina della Geografia (Jacobson, 2013)⁵². Anche se già a partire dagli anni '30 del secolo scorso si segnalano i primi contributi scientifici di ambito geografico sul tema della disabilità (Faris & Dunham, 1939), solo verso la metà degli anni '90 si ravvisa, fondamentalmente nel dibattito accademico di ambito statunitense e britannico, l'avvio di una riflessione critica e metodologica sull'argomento (Chouinard, 1997; Park, Radford & Vickers, 1998; Imrie & Edwards, 2007). Sino ad allora, gli studi geografici sulla disabilità si erano orientati sostanzialmente verso tre campi di ricerca (Chouinard, Hall & Wilton, 2010): lo studio dell'incidenza e della distribuzione delle condizioni di disabilità sulla base degli

⁵² Per un inquadramento generale si rimanda a testi come *Geographies of disabilities* (Gleeson 1999) e *Mind and Body Spaces Geographies of Illness, Impairment and Disability* (Butler & Parr, 1999).

strumenti forniti dalle ricerche di *Medical Geography* (Mayer, 1981; Lovett & Gatrell, 1988); l'analisi dei contesti, in particolare urbani, di mobilità pedonale e dei trasporti pubblici da parte delle persone con disabilità (Hahn, 1986; Gant & Smith, 1988); la relazione, contestuale al processo di de-istituzionalizzazione della disabilità, tra la diffusione dei casi di disturbi psichici e specifici contesti socio-spaziali (Giggs, 1986; Dear and Taylor, 1982; Dear and Wolch, 1987; Philo & Wolch, 2001).

Congiuntamente ai citati campi di ricerca, in questa fase transitoria verso una maggiore definizione disciplinare, si segnala il contributo proveniente dagli studi di *Behavioral Geography* di area statunitense, di cui uno dei principali e dibattuti esponenti è stato Reginald Golledge, geografo dell'Università di Santa Barbara (California). Interessato al tema della disabilità nella prospettiva delle scienze cognitive e comportamentali, Golledge ha incessantemente indagato e sostenuto le opportunità di ricerca che i geografi avrebbero potuto sviluppare sia nello studio della coscienza spaziale delle persone con disabilità che nello sviluppo di tecnologie di supporto all'autonomia di queste ultime.

Essenziale, per comprendere i nuovi orientamenti che la disciplina avrebbe intrapreso di lì a poco, è il riferimento ad un suo articolo intitolato "A geography for disabled: a survey with special reference to vision impaired and blind population", apparso nel 1993 in *Transactions of Institute of British Geographers*. In questo testo, Golledge indica due possibili 'compiti' (*tasks*) degli studi geografici sulla disabilità: il primo, con una connotazione teorica e denominato *geography of disabled*, risiede nello studio della natura "of the different environments in which the disabled people exists to see if traditional geographic concepts, theories, modeld, assumptions, and laws hold"; il secondo, con una connotazione applicata e denominato *geography for disabled*, risiede nel comprendere "the nature of the human-environment interface – the arena in which the disabled must conduct their activities" (Golledge, 1993, p. 81).

Riferendosi in particolare al caso della cecità congenita, Golledge spiega che esistono fondamentalmente tre approcci interpretativi riguardo le prospettive di sviluppo delle abilità individuali in materia di comprensione spaziale. In estrema sintesi, la prima posizione è quella della *deficiency theory*, approccio che ritiene insormontabile l'assenza della vista in quanto senso specificamente deputato al riconoscimento della seconda e della terza dimensione, dei rapporti di scala, dei concetti di gerarchia, di pattern, di continuità e, pertanto, non compensabile per mezzo di strumenti riabilitativi; strumenti

sui quali, invece, confida maggiormente la seconda opzione teorica, quella della *inefficiency theory*, che riconosce alla percezione aptico-cinestesica e uditiva significativi ma comunque assai limitati margini di compensazione del deficit visivo nel processo di costruzione di una coscienza spaziale individuale; terza ed ultima via, per la quale Golledge sembra protendere, è quella della *difference theory*, secondo la quale la minorazione visiva non compromette del tutto le abilità spaziali del soggetto, il quale può pertanto svilupparle, con le metodologie e gli strumenti adeguati, ad un alto grado di raffinatezza (Golledge, 1993, pp. 65-67; Herman et al., 1983; Kitchin R. et al., 1997).

L'articolo è stato accolto con pareri contrastanti dalla comunità geografica, con forti critiche provenienti in particolare dal mondo accademico britannico (Butler, 1995; Gleeson, 1996; Imrie, 1996; Parr, 1997; Taylor & Józefowicz 2012) – a cui Golledge non ha esitato a ribattere (Golledge, 1996, 1997) – e che, in questa sede, possono essere d'aiuto per comprendere su quali istanze si sarebbe costruita la first wave della disciplina (Chouinard, Hall & Wilton, 2010).

La polemica segnalava i presunti limiti dell'approccio teorico, metodologico e terminologico adottato da Golledge, colpevole di sostenere una visione “abilista” (Gleeson, 1996) e assistenzialista della ricerca scientifica. Una ricerca, a giudizio dei suoi colleghi britannici, protesa a studiare tecnicamente le differenze sul piano fisiologico o patologico, analizzare i caratteri dello “spazio distorto e trasformato” (Golledge, 1993, p. 64) delle persone con disabilità senza però prevedere un loro coinvolgimento attivo nella sperimentazione e nella prospettiva prioritaria di dedurre dati sostanzialmente quantitativi ed elaborare soluzioni tecnologiche ausiliarie.

Le critiche mosse a Golledge, peraltro egli stesso non vedente acquisito, risultano tanto più significative in questa sede non solo perché riferibili alla ricerca geografica applicata alla minorazione visiva, ma anche perché ascrivibili ad un nuovo e più esteso interesse delle scienze sociali nei confronti della disabilità intesa in primo luogo come costruito socio-spaziale prima che medico (Dear et al., 1996). Vale a dire, su una scala politica collettiva prima che cognitiva individuale.

Negli anni '90 del secolo scorso, la congiuntura storica era tale perché anche gli studi geografici sulla disabilità operassero una rottura con la tradizione e con tutte quelle realtà – ivi compresa quella accademica – espressioni di una cultura “disabilitante” (Laws, 1994; Imrie, 1996; Chouinard, 1997; Kitchin, 1998). All'ipotesi (interpretata come)

“allineata” di una *geography for disabled* (Golledge, 1993) veniva contrapposta con forza l’urgenza di una *geography with disabled* (Gleeson, 1996).

Questo nuovo approccio interpretativo emerso nella ricerca geografica a metà degli ‘90 acquisiva criticamente e rielaborava a livello disciplinare gli esiti di alcune questioni politiche emerse nei trent’anni precedenti con riferimento alla giustizia sociale e ai diritti civili delle persone con disabilità (Gleeson, 1996; Parr & Butler, 1999).⁵³

Momento decisivo per la definizione delle nuove linee di ricerca degli studi geografici sul tema è stata l’elaborazione del cosiddetto *Social Model of Disability* (SM), approccio concettuale che ha contribuito a ridefinire l’accezione stessa di disabilità, le cui cause profonde vengono ricondotte a specifiche forme di oppressione ed esclusione sociale e non più alla mera condizione patologica o di menomazione dell’individuo (Oliver, 1986, 1990).

Il SM ha trovato la propria genesi concettuale nel dibattito sulla rivendicazione politica e di autodeterminazione che i movimenti per i diritti delle persone con disabilità (si pensi, per il Regno Unito, all’UPIAS – *Union of Physically Impaired People Against Segregation* o, negli Stati Uniti, alla *Society for Disability Studies*) andavano elaborando fondamentalmente in opposizione al cosiddetto *Medical Model* (MM), paradigma allora dominante nelle scienze mediche e che si rivolgeva al soggetto disabile in una prospettiva individualista, “reo” di circoscrivere l’intervento sociale all’analisi medico-diagnostica e al trattamento terapeutico delle disfunzioni fisiologiche soggettive (Capra, 1982/1984).

Il MM si fondava sul cosiddetto schema eziologico classico, entro cui la malattia (o, più in generale, lo stato di salute) viene ricondotto ad una dinamica lineare causale “morbo-malattia-cura” (Medeghini & Valtellina, 2006). In altre parole, un modello secondo cui la “causa” della patologia è riducibile ad una specifica condizione bio-chimica e la cui unica “soluzione” è il trattamento medico (Cigoli & Mariotti, 2002). La prospettiva riduzionista di tale paradigma stabiliva indirettamente che, nel caso di situazioni di menomazioni o patologie croniche (dunque nel caso in cui il percorso terapeutico non potesse ristabilire una condizione di normalità) il soggetto disabile fosse automaticamente incapace di operare autonomamente o ricoprire ruoli di responsabilità all’interno della società civile e, per estensione, nel mondo del lavoro (Barnes, 2006).

⁵³ Questioni la cui teorizzazione sul finire del secolo, deve molto al contributo di studiosi britannici di formazione sociologica (Cfr. Barnes 1992; Oliver, 1992, 1999; Stone and Priestley, 1996; Zarb, 1992).

Prima di procedere e tornare quindi ai temi propriamente inerenti la ricerca geografica sulla disabilità, è opportuna una precisazione di ordine teorico-concettuale. I caratteri dicotomici propri del MM e del SM, descritti sinteticamente in questa sede, devono essere considerati nella loro valenza puramente introduttiva al tema degli approcci interpretativi alla disabilità elaborati nel corso del '900. Come rilevato da alcuni autori (Ravaud, 1999; Delcey, 2002), per evitare improprie semplificazioni manichee, ciascuno dei due modelli può essere ulteriormente declinato su due orientamenti teorici distinti. Nella fattispecie, afferiscono alla sfera concettuale del MM il Modello *bio-medico* e quello *funzionale*. Il primo, in auge per tutta la prima metà del secolo scorso, assimilava l'*handicap* alle sue cause mediche, ragion per cui i protocolli proposti rispondevano a soluzioni tecniche volte principalmente all'eradicazione della patologia e/o alla prevenzione della stessa. A partire dagli anni '60 e '70, questo approccio sarà messo in discussione e integrato da un nuovo paradigma, entro cui si inizierà a riconoscere l'importanza "compensativa" dell'azione riabilitativa e rieducativa all'interno del percorso terapeutico (e, più in generale, esistenziale) del soggetto malato. Pertanto, pur interpretando l'*handicap* ancora come un fenomeno individuale, si può sostenere che il modello funzionale abbia contribuito ad estenderne il significato, adesso inteso come l'insieme delle conseguenze di una patologia invalidante, su scala corporea quanto nell'ambito della vita quotidiana e sociale. Il che significa, citando Michel Delcey, aver esteso il significato del concetto di handicap "dans une finalité qui n'est plus la guérison ou l'éradication mais le «vivre avec»: l'autonomie, le confort et la «qualité de vie», l'accès aux aides techniques, humaines et financières individuelles, ce qu'on appelle aujourd'hui la compensation" (Delcey, 2002, p. 8).

Per quanto concerne invece il SM, questo presenta al suo interno almeno due grandi e distinti orientamenti: il *modello ambientale* e il *modello dei diritti umani*. Prerogativa del modello ambientale è quella di operare su quella che Jésus Sanchez (1989) ha rinominato la *accessibilisation*, vale a dire su un approccio volto all'abbattimento universale delle barriere fisiche ma anche socio-culturali ed economiche su scala universale, vale a dire non circoscritto al caso singolo: in caso contrario, evidentemente, si parlerebbe ancora di un paradigma compensativo e individuale.

Una declinazione decisamente più radicale di questi principi si deve al citato modello dei diritti umani, approccio concettuale che si prefigge di eradicare ogni forma di discriminazione e di affermare legalmente la parità di opportunità per tutti gli uomini. Questa prospettiva, certamente pregevole sotto un profilo teorico ed etico, rischia di generare delle letture parossistiche e davvero poco efficaci quando applicate al tema della disabilità. Se assunta alla lettera, come sottolinea ancora Delcey (2002, p. 8), ogni forma di azione compensativa progettata sulle necessità specifiche del soggetto diventa virtualmente discriminante per il semplice fatto di essere individualizzata e quindi probabilmente differente da quella che riceverà un'altra persona a parità di deficit (c.d. “discriminazione positiva”).

Modèles	Modèle individuel (médical)		Modèle social (socio-environnemental)	
	Biomédical	Fonctionnel	Environnemental	Droits de l'Homme
Traitement	Guérison par moyens techniques	Rééducation - réadaptation, services spécialisés	Adaptations, Accessibilisation, Services de soutien	Règles politiques et sociales communes (droits fondamentaux)
Prévention	Dépistage génétique ou biologique, élimination	Prise en charge précoce ; prévention secondaire (des aggravations)	Éliminations des barrières sociales (économiques, physiques, etc.)	Reconnaissance de la responsabilité sociale
Responsabilité sociale	Éliminer ou guérir	Qualité de vie, confort, autonomie, compensation	Élimination des obstacles physiques, culturels, etc.	Réduire les inégalités, droit à pleine citoyenneté

Figura 17. Caratteri salienti del Modello Medico e del Modello Sociale nelle rispettive declinazioni interpretative. (Fonte: Delcey, 2002, p.7)

Le differenti connotazioni che caratterizzano questi paradigmi andrebbero ovviamente integrate con riferimenti più puntuali circa le variabili geografiche e culturali con cui ciascun modello è stato interpretato e applicato.

Bisogna ricordare, a questo proposito, che il SM si sarebbe rapidamente diffuso in primo luogo e con particolare veemenza tra USA e Regno Unito. Tuttavia, mentre negli Stati Uniti i movimenti promotori del SM avrebbero rimarcato la specifica complessità della condizione di disabilità attraverso la nascita di forme di associazionismo di categoria, in Gran Bretagna sarebbe prevalsa un'interpretazione neo-marxista del fenomeno, inquadrato entro la scala più estesa e diversificata dei *minority groups*: non più le persone disabili (*disabled people*) bensì le persone con disabilità (*people with disabilities*)

avrebbero condiviso la condizione sociale e quindi la lotta politica con altre minoranze escluse o discriminate dalle logiche di produzione capitalista (Medeghini, 2006).

La diffusione su scala internazionale del SM ispirerà, peraltro, il perfezionamento e la costruzione di nuovi modelli istituzionali di classificazione. Sotto questo aspetto, è essenziale citare l'aggiornamento della *International Classification of Diseases, Injuries and Causes of Death* (ICD-10)⁵⁴ e l'elaborazione dell'*International Classification of Impairments Disabilities and Health* (ICIDH-80)⁵⁵ da parte della World Health Organization (WHO). Tra i principali meriti dell'ICIDH vi è quello di aver introdotto a livello istituzionale una distinzione terminologica tra le nozioni di “menomazione” (intesa come perdita o anomalia funzionale, fisica o psichica a carico dell'organismo; nel caso di condizioni congenite, viene adottato il termine “minorazione”), “disabilità” (intesa come limitazione alla capacità di agire, conseguente ad uno stato di menomazione o minorazione) e “handicap” (inteso come svantaggio sociale conseguente ad uno stato di disabilità o minorazione/minorazione).

Se, come ricorda Michel Delcey, “une classification n'est pas un classement [...] mais un travail de réflexion sur ces concepts et ces mots” (Delcey, 2002, p. 4), si può comprendere perché la riflessione sui limiti e sulle possibilità di questi modelli di classificazione avrebbe presto portato all'elaborazione di paradigmi e definizioni differenti, in primo

⁵⁴ L'ICD è uno standard di classificazione valido per gli studi statistici ed epidemiologici adottato dalla WHO a partire dal 1946 e che ha introdotto per la prima volta l'elemento della malattia come parametro per la valutazione dello stato di salute. In precedenza, l'unico parametro di riferimento per valutare la salute era la causa di morte, così come stabilito a partire dal 1893, anno in cui la Conferenza dell'Istituto Internazionale di Statistica ha approvato la *International Classification of Causes of Death*. Le malattie riportate nella ICD sono ordinate per finalità statistiche e riportate in gruppi tra loro correlati, mentre le diagnosi di malattia e le procedure diagnostiche e terapeutiche sono indicate con codici alfanumerici e seguono lo schema eziologia-patologia-manifestazione clinica (Cfr. Scelfo & Sapuppo, 2012). Come accennato, l'ICD è stata oggetto di costante revisione e l'ultima edizione (ICD-10), approvata nel 1990, è stata utilizzata a partire dal 1994. Nel 2018, la WHO ha presentato l'edizione ICD-11, che entrerà presumibilmente in uso a partire dal gennaio 2022.

⁵⁵ L'ICIDH è stato il primo standard di classificazione basato sulle conseguenze delle malattie. Elaborato dal medico Philip Wood come strumento che potesse integrare l'ICD, è stato approvato dalla WHO nel 1976 ed è entrato in uso nel 1980 con la denominazione ICIDH-1 o ICIDH-80. Allo schema dell'ICD (eziologia-patologia-manifestazione clinica), la ICIDH affianca la triade menomazione-disabilità-handicap. Per menomazione si intende «qualsiasi perdita o anomalità a carico di una struttura o di una funzione psicologica, fisiologica o anatomica»; per disabilità «qualsiasi limitazione o perdita (conseguente a menomazione) delle capacità di compiere un'attività nel modo o nell'ampiezza considerati normali per un essere umano»; per handicap «la situazione di svantaggio, conseguente a una menomazione o a una disabilità, che in un soggetto limita o impedisce l'adempimento del ruolo normale in relazione all'età, sesso e fattori socioculturali». A partire dal maggio del 2001 all'ICIDH è subentrata l'*International Classification of Functioning, Disability and Health* (ICF). Su quest'ultimo punto, si rimanda al sottocapitolo 3.2 di questo testo.

luogo volti a segnalare il ruolo dei fattori sociali e ambientali nella manifestazione dell'handicap.⁵⁶

È il caso, ad esempio, del modello denominato *Processus de production de handicap* (PPH), presentato dall'antropologo canadese Patrick Fougeyrollas (Fougeyrollas *et al.*, 1998; Fougeyrollas, 2001) e la cui logica di funzionamento descrive l'handicap come la riduzione delle abitudini di vita (entro cui è esplicitamente inclusa la partecipazione sociale) derivanti dall'interazione tra specifici fattori personali e fattori ambientali.

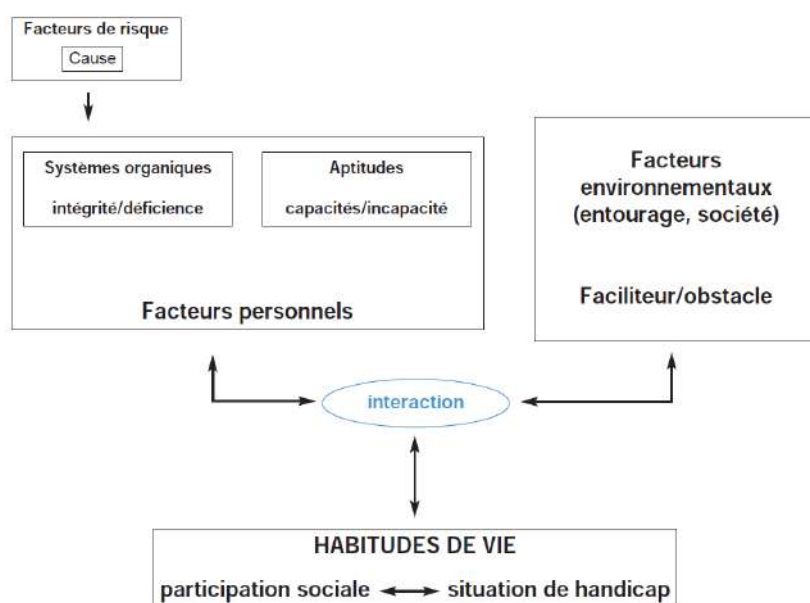


Figura 18. Schema sintetico del modello PPH. (Fonte: Delcey, 2002, p. 10)

Il perfezionamento o la critica di questi modelli concettuali, tuttavia, non sarà prerogativa degli specialisti del mondo istituzionale o accademico. Negli stessi anni, il proliferare di associazioni e organizzazioni (non solo dedicate al tema della disabilità ma soprattutto guidate e partecipate da persone disabili) avrebbe portato, nel 1993, alla nascita del Forum Européen des Personnes Handicapées (FEPH o European Disability Forum - EDF), istituito come organo consultivo della Commissione Europea e in seguito (1996) divenuto una struttura indipendente. Proprio in seno all'EDF maturerà una definizione di handicap che non lascia dubbi sul fatto che la direzione del dibattito deve investire una più attenta

⁵⁶ Per un'analisi dei caratteri distintivi e dei relativi limiti concettuali ravvisabili nell'ICIDH, si rimanda a Delcey (2002, pp. 5-6).

e complessa riflessione critica: “Le handicap apparaît dans l’interaction entre la déficience, la limitation fonctionnelle et une société qui produit des barrières empêchant l’intégration”.

In altre parole, dunque, la direzione che tale dibattito va assumendo nell’ultimo ventennio del secolo inizia a toccare temi (tra gli altri, i fattori spaziali, politici e socio-ambientali che entrano in gioco nella vita della persona con disabilità) che non possono più essere ignorati dalla ricerca geografica.

A questo proposito è utile notare che, se il raggio d’azione tracciato dal SM proiettava tendenzialmente tale dibattito sulla disabilità oltre la dimensione fisica individuale (Hall, 2000), gli studi geografici sulla disabilità ispirati a tale modello – in dialogo con altri orientamenti disciplinari *embodied*, in primis quello delle geografie femministe (Moss & Dick, 1996) – si sarebbero distinti proprio per un’attenzione crescente sul significato dell’esperienza corporea all’interno di specifici contesti spaziali (Butler, 1997; Parr & Butler, 1999). Secondo alcuni autori, tutelando la legittimità di questa linea di ricerca improntata allo studio del rapporto tra spazio e identità, la ricerca geografica ha contribuito ad un ripensamento della disabilità “as a socially and spatially produced form of exclusion and oppression and recognizing the capacity of disabled people to challenge or transform such disabling social relations and spatial structures, formed the conceptual core of the first wave of disability studies in geography (Chouinard, Hall & Wilton, 2010, pp. 2-3; Butler & Parr, 1999). Su queste premesse, l’interesse per l’esperienza corporea – in particolare se legata alle pratiche di mobilità (Imrie, 2000; Edwards & Imrie, 2003) – ha offerto ai geografi la prospettiva privilegiata per studiare il fenomeno della costruzione sociale della disabilità su molteplici scale spaziali: da quella urbana (Imrie, 1996; Imrie and Wells, 1993; Matthews & Vujakovic, 1995; Gleeson, 2000) alle microgeografie del lavoro (Hall, 2000), domestiche (Cfr. Butler and Bowlby, 1997; Cook, 1991; Dyck, 1995) o dei servizi pubblici (Kitchin & Law, 2000).

Gli attuali orientamenti degli studi geografici sulla disabilità sembrano aver tendenzialmente assimilato e ulteriormente aggiornato le istanze socio-politiche ispirate al SM, articolate in una nuova prospettiva critica più organica e differenziata, tale da poter rintracciare le premesse per una *second wave* delle *Geographies of Disability* già a partire dalla fine degli anni ’90 (Chouinard, Hall & Wilton, 2010).

Per gli ultimi sviluppi della disciplina, non si può sottovalutare l'impatto della progressiva affermazione in ambito accademico e istituzionale di un differente paradigma della disabilità – la cui elaborazione è sostanzialmente coeva a quella del SM – quale il *Bio-Psycho-Social Model* (BPSM). Il BPSM, teorizzato dallo psichiatra statunitense George Engel (1973), propone un approccio olistico nell'analisi dello stato di salute dell'individuo, riconoscendo che nello studio della disabilità deve essere contemplata la compartecipazione dei fattori fisio-patologici unitamente a quelli inerenti la sfera psicologica e sociale.

Muovendo da questi presupposti, le ricerche geografiche si sono orientate verso un approccio più flessibile ed integrato nello studio della disabilità. Come opportunamente notato da Cheryl McEwan e Ruth Butler:

There is thus a need for a more holistic and flexible approach to understanding disability, with a greater focus on local and individual experience and on recognising the importance of geopolitical, social and cultural as well as economic contexts. This is one welcome lesson from social models of disability. However, individual experience is constituted by biology (being a body of flesh and blood), social discourse (including ideas about “normal” bodies), interactions with social constructs, other people and institutions (Butler and Bowlby 1997). The fact that these factors differ spatially suggest that models of disability also need to be flexible (McEwan & Butler 2007, p. 463).

Già nel 1999, Esther Parr e l'appena citata Ruth Butler, nel testo fondamentale *Mind and body spaces: geographies of illness, impairment and disability* segnalavano l'importanza di estendere l'accezione di disabilità nei confronti di “all sorts of different people, with all sorts of different mind and body characteristics (Parr & Butler, 1999, p. 10), pur riconoscendo i rischi che un'operazione del genere avrebbe prodotto in termini di identità soggettiva e di movimento politico (Chouinard, Hall & Wilton, 2010).

In tempi recenti – nell'ambito degli studi geografici sul turismo accessibile – è stata persino avanzata l'ipotesi di un *Geographical Model of Disability* (GM), modello concettuale che, testualmente, “aims to remove social ‘tensions’ related to the SM which treats disability as a process of social exclusion” (Zajadacz, 2015, p. 24), riconoscendo alle scienze geografiche alcune specifiche prerogative interpretative e operative,

declinabili in primo luogo nell'ambito dello *universal design* per l'accessibilità spaziale (Zajadacz & Śniadedk, 2014; Zajadacz, 2015).⁵⁷

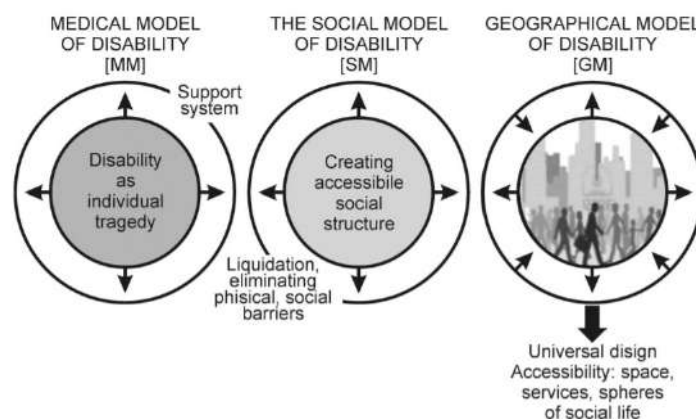


Figura 19 Tre modelli della disabilità: medico, sociale e geografico. Fonte: Zajadacz (2015, p. 24)

In linea di massima, si possono individuare quattro grandi ambiti tematici che caratterizzano e integrano la *second wave* della disciplina (Chouinard, Hall & Wilton, 2010): la riflessione sul significato stesso del concetto di “disabilità”, che tenga conto delle specifiche esperienze corporee (Worth, 2013); lo studio puntuale di tali esperienze nella disabilità e nelle malattie croniche (Del Casino, 2001); l’interazione tra le persone con disabilità e le tecnologie (Crocks, Dorn & Wilton, 2008); l’impatto della ricerca accademica sulle politiche sociali.

Sul piano metodologico, il riverbero delle istanze del SM persiste tutt’oggi, investendo la dimensione etica e deontologica della ricerca scientifica applicata al tema della disabilità (Cfr. Kitchin & Wilton, 2000; Gleeson, 2000; Humphrey, 2000). Su questi argomenti, si rimanda in particolare alle riflessioni di Vera Chouinard (1994; 1997; 2000; Chouinard, Hall & Wilton, 2010) e di Rob Kitchin (2000; 2001). Tema ricorrente negli scritti di questi due geografi è il problema del posizionamento, dove con questo termine non ci si riferisce solo al rapporto che il ricercatore instaura con i soggetti partecipanti alla ricerca, ma anche

⁵⁷ Osservato alla luce dei quattro grandi paradigmi descritti in precedenza, il *Geographical Model* proposto da Alina Zajadacz può essere inquadrato verosimilmente entro il cosiddetto modello ambientale della disabilità. Si ringrazia il prof. Michele Mainardi per aver suggerito questa precisazione in sede di revisione della tesi.

al ruolo strutturale che questi ultimi possono rivestire nella conduzione della stessa, dalla fase di progettazione a quelle di sperimentazione e divulgazione.⁵⁸

Le prospettive di ricerca non si esauriscono alle scelte tematiche e metodologiche, in quanto persistono criticità irrisolte, correlate ad esempio alla scala di diffusione della disciplina. Attualmente, infatti, gli studi geografici sulla disabilità non godono ancora di una risonanza globale, con esperienze di ricerca circoscrivibili sostanzialmente alle realtà accademiche nordamericane ed europee.⁵⁹

Una condizione di disomogeneità è ravvisabile anche a livello intradisciplinare, in quanto – come già Gleeson (1999) segnalava vent’anni fa – all’interesse dei geografi sociali non ha fatto seguito un significativo riscontro da parte di altre branche della geografia.

Tra queste ultime, ad oggi, sembra che anche gli studi geografici sul paesaggio non abbiano raccolto, quantomeno con continuità, le suggestioni teoriche e tematiche delle *Geographies of Disability*. Una considerazione analoga, peraltro, si potrebbe avanzare invertendo i termini del discorso, ovvero riscontrando una carenza di studi geografici sulla disabilità che investano una riflessione teorica sul concetto di paesaggio.

Il dato, a giudizio di chi scrive, fa pensare ad un’occasione fino ad oggi perduta, che sarebbe opportuno cogliere e, soprattutto, sviluppare con un dialogo sistematico e non entro poche e isolate pubblicazioni. Tra le vie percorribili, un dialogo tra la geografia della disabilità e la teoria geografica del paesaggio potrebbe aprire un fronte di ricerca sulle modalità con cui una condizione di disabilità può orientare i processi di percezione, pratica e definizione del paesaggio. Ma, senza dubbio, si potrebbe andare oltre. Queste reciproche suggestioni offrirebbero un’ulteriore e quasi inesplorata prospettiva teorica. Vale a dire, l’opportunità di interrogarsi *a monte* sui modelli concettuali che possono incidere sui citati processi di percezione, pratica e definizione del paesaggio in una condizione di disabilità.

⁵⁸ Dai lavori di questi due geografi si può desumere che, per gli sviluppi futuri della disciplina, sarà necessario affrontare una serie di questioni urgenti e spesso sottovalutate dal mondo accademico. Tra queste, il coinvolgimento diretto di realtà associative e organizzative, la credibilità e la fermezza nel dialogo con le istituzioni politiche preposte, la diffusione della ricerca oltre la soglia delle riviste scientifiche o dei consessi specialistici, la pubblicazione di studi che producano degli *output*, teorici o applicati, potenzialmente significativi nella vita delle persone con disabilità.

⁵⁹ Dato, questo, tanto più significativo se si considera che la maggior parte delle persone con disabilità vive nel Sud del mondo (Wilton & Horton, 2019) e spesso deve la propria condizione alle diseguaglianze socio-economiche e/o alle operazioni belliche sostenute dalle potenze occidentali (Seelman, 2001; Meekosha, 2011).

Più concretamente, si prendano in considerazione per un attimo i temi trattati nella prima parte della tesi. Non dovrebbero esserci dubbi sul fatto che il concetto geografico di paesaggio si innesti tradizionalmente entro un paradigma visivo. Posta questa premessa, diventa quasi naturale chiedersi non solo in che modalità sensoriale una persona con disabilità visiva percepisca il paesaggio (Ernwein, 2011; Sgard, 2011, 54; Ernwein & Sgard, 2012), ma anche *se e perché* questi riconosca qualcosa *come* paesaggio. Con una domanda secca che chiarisce ma anche, inevitabilmente, semplifica il tema: il modo in cui una persona con disabilità visiva percepisce il paesaggio è davvero riducibile ad una dimensione polisensoriale non visuale o può dipendere in qualche modo anche dal paradigma visivo che connota tale concetto?

Su questo fronte, si rimanda in particolare ai lavori della geografa Hannah MacPherson (2007; 2008a; 2008b; 2009), le cui riflessioni – maturate attraverso la ricerca sul campo – segnalano il riverbero che il paradigma visivo del paesaggio può produrre nell’immaginario e nell’esperienza di una persona non vedente o ipovedente. Ispirandosi all’interpretazione del concetto di *intercorporeality*, MacPherson ritiene che in caso di disabilità visiva l’idea di paesaggio resti comunque il risultato di una “tensione” dinamica tra elementi, memorie, corpi e relazioni che di certo non possono essere circoscritti ad un’esperienza non-visuale del mondo⁶⁰:

Landscape becomes present as a tangible, tactile relationship between sighted guide and walker; as a historical relationship with one's own embodied past; and as a sociocultural relationship with what is popularly understood to constitute 'the' landscape. Interactions with [...] material surrounds (weather, light, and landscape), interactions between bodies, and references to collective discourse combine in the intercorporeal emergence of landscape. The term 'intercorporeality' is used to emphasize how the body is lived out and spoken about with other bodies (human and nonhuman) and our own embodied past (MacPherson, 2009, p. 1052).

La linea interpretativa di MacPherson permette di introdurre un primo “ragionevole dubbio” circa il quesito che è stato posto poc’anzi. Se si accogliesse la sua posizione teorica, si prospetterebbe l’ipotesi per cui il paradigma visivo del paesaggio costituisca un fattore niente affatto irrilevante anche nella percezione di una persona con disabilità

⁶⁰ Nell’adozione del concetto di *intercorporeality*, MacPherson si ispira espressamente all’accezione data dalla filosofa femminista Gail Weiss (1999), che a sua volta lo mutua dalla nozione di *intercorporeité* formulata da Maurice Merleau-Ponty (1960/1964). Per un inquadramento del concetto, si rimanda anche a Tanaka (2015).

visiva. In particolare, richiama l'attenzione il passaggio in cui si dichiara che la relazione socioculturale con “what is popularly understood to constitute ‘the’ landscape” – passo che in sottotraccia si potrebbe leggere come “ciò che per i vedenti è il paesaggio” – letteralmente si *incorpora* nell'esperienza del paesaggio di una persona con disabilità visiva. Posizione, questa, virtualmente condivisibile ma che esige anche una precisazione. Non si può sottovalutare che MacPherson ha condotto le sue ricerche – accompagnando ed intervistando sul campo delle persone disabili visive – all'interno del cosiddetto *Lake District*, regione montuosa situata nel nord-ovest dell'Inghilterra, poi riconosciuta nel 2017 come Patrimonio dell'Umanità. Nella relazione descrittiva reperibile dal sito internet dell'Unesco, si può leggere:

The combined work of nature and human activity has produced a *harmonious landscape* in which *the mountains are mirrored in the lakes*. Grand houses, gardens and parks have been purposely created to enhance the *landscape's beauty*. This landscape was greatly appreciated from the 18th century onwards by the Picturesque and later Romantic movements, which celebrated it in *paintings, drawings and words*. It also inspired an *awareness of the importance of beautiful landscapes* and triggered early efforts to preserve them. [corsivi miei]

I riferimenti alla bellezza visiva del paesaggio del *Lake District* inflazionano queste poche righe ed chiariscono, così, più concretamente ciò che MacPherson intenda nel momento in cui parla di un contesto riconosciuto “popularly [as] ‘the’ landscape”. Vale a dire, un contesto che chiunque, incluso una persona con disabilità visiva, sa *già* essere formalmente e socialmente connotato come “il” paesaggio inglese, quello dei pittori romantici e delle montagne che si specchiano nei laghi.

È questa, dunque, una prospettiva che muove da presupposti estetizzanti, senz'altro avvincente sul piano della ricerca ma che non sembra contemplare i principi ispiratori della Convenzione (Drigo, 2012, p. 4), entro cui “the landscape” diventa “an area”, dove il “popularly” diventa “by people”. In altri termini, entro cui il paesaggio viene riconosciuto come prodotto della percezione delle popolazioni e non solo come un oggetto la cui qualità, come si è detto, risulta pre-determinata.

Su queste premesse, se si accolgono le linee guida della Convenzione, il quesito circa il se e il perché una persona con disabilità visiva percepisca qualcosa come un (e non solo

come il) paesaggio deve essere indagato oltre la *comfort zone* del “bel paesaggio” informalmente e comunemente (*popularly*) definito come tale.

Esattamente per questa ragione, è proprio sulla questione delle definizioni formali che bisogna tornare a riflettere, lasciando temporaneamente in sospeso il caso specifico della disabilità visiva e provando a comprendere in che modo la definizione di paesaggio fornita alla Convenzione possa dialogare con il tema e con una possibile definizione di disabilità.

3.2 Paesaggio, disabilità e barriere: ipotesi interpretative

Qualsiasi contributo alla riflessione geografica sul rapporto tra paesaggio e disabilità maturata in un contesto europeo non può prescindere, oggi, dal testo della Convenzione. Non perché la Convenzione faccia esplicito riferimento alla disabilità e né tantomeno perché il suo “carattere politicamente programmatico e giuridicamente prescrittivo” (Priore, p. 43) debba necessariamente guidare la formulazione di nuove formulazioni teoriche sul tema del paesaggio. Se tuttavia, come in questa sede si auspica, tali formulazioni teoriche ambiscono a confrontarsi con una dimensione applicativa, prendere in considerazione anche il quadro normativo vigente sul tema del paesaggio diventa forse un passaggio necessario.

Al termine del secondo capitolo si è fatto cenno al ruolo che, nella Convenzione, la “qualità” del paesaggio può svolgere per il benessere della popolazione che lo percepisce e, si potrebbe proseguire, sullo stato di salute degli individui che la compongono. Concetto, quello di salute – come invece si è detto nel paragrafo precedente, sotto la lente delle *Geographies of Disabilities* – la cui storia recente è segnata dall’avvicinarsi di differenti definizioni e modelli interpretativi (Bhatia & Rifkin, 2010), “che oscillano tra una concezione olistica ed una selettiva del termine” (Zurru, 2017, p. 24): dall’approccio tecnico-riduzionista del *Medical Model*, alla connotazione politica e civile del *Social Model*, sino al paradigma “integrativo” del *Bio-Psycho-Social Model* (Curatola, 2016). Alla luce di questa premessa, può essere utile chiedersi se esistano, ad oggi, riferimenti normativi accolti dalla comunità internazionale che definiscano i parametri per valutare

lo stato di salute dell'individuo e con i quali, si intende, la Convenzione Europea del Paesaggio possa dialogare.

Una risposta possibile la si può rintracciare nella *International Classification of Functioning, Disability and Health* (ICF), strumento di classificazione elaborato dalla World Health Organization (WHO) e adottato all'unanimità dall'Assemblea Nazionale della Sanità nel maggio del 2001.⁶¹

L'approccio interpretativo dell'ICF – risultato del parallelo aggiornamento dell'ICD e di un lungo processo di revisione dell'ICIDH – supera formalmente il paradigma medico di disabilità, incentrato sulle conseguenze della malattia, focalizzandosi invece sulle diverse componenti della salute di un individuo (Üstün *et al.*, 2003). Configurandosi come una vera e propria “piattaforma concettuale” (Cieza, Bickenbach, & Chatterji, 2008), l'ICF permette di considerare, in sede di valutazione dello stato di salute, anche quegli elementi incidenti sul funzionamento dell'individuo, “dove per funzionamento s'intende il risultato dell'interazione tra la persona e l'ambiente” (Borgnolo, 2009, p. 9)⁶². In altre parole, coerentemente con i principi del citato BPSM, l'ICF integra e ridefinisce il concetto di disabilità come il risultato di una molteplicità di fattori legati non solo allo stato di salute e alla sfera personale, ma anche al contesto ambientale in cui l'individuo vive (Bickenbach, 2012). È esattamente per questa ragione, come si vedrà a breve, che l'ICF può fornire nuove chiavi interpretative nello studio del rapporto tra percezione del paesaggio e stato di salute individuale.

All'interno del testo ufficiale, si può leggere che l'ICF “provides a description of situations with regard to human functioning and its restrictions and serves as a framework to organize this information». Se il suo utilizzo è stato raccomandato in forma non prescrittiva agli Stati membri a fini di ricerca, negli studi sulla popolazione e nella reportistica (quindi, in quanto tale, costituisce un riferimento strumentale e non normativo), è significativo notare che i suoi principi ispiratori si ritrovano nel testo della

⁶¹ Ad oggi, l'ICF è uno strumento standard accettato da 191 paesi e l'Italia figura tra i 65 Paesi che hanno contribuito alla sua creazione. L'edizione italiana del testo è stata curata dalla casa editrice Erikson (2007), a cui si deve anche la traduzione del testo dedicato all'infanzia e all'adolescenza (ICF-CY) e la pubblicazione di un'edizione sintetica del testo.

⁶² Va notato che, per la traduzione italiana del termine “functioning”, il gruppo di lavoro italiano (Disability Italian Network) ha optato per la parola “funzionamento”, quando comunque l'equivalente più coerente con l'inglese avrebbe il valore di “funzione/i” (ICF, 2008, versione ridotta, pp. 13-14, nota 5).

Convenzione delle Nazioni Unite sui Diritti delle Persone con Disabilità (2006), documento ratificato dal Parlamento italiano come Legge dello Stato nel 2009 e dall'Unione Europea nel 2010.⁶³

È opportuno, per prima cosa, dedicare una breve parentesi alla terminologia adottata dall'ICF. Come anticipato, questo strumento si ripropone di descrivere il funzionamento umano e le sue restrizioni. In questo duplice proposito, l'ICF fornisce rispettivamente le definizioni di *functioning* e di *disability*:

Functioning is an umbrella term for body functions, body structures, activities and participation. It denotes the positive aspects of the interaction between an individual (with a health condition) and that individual's contextual factors (environmental and personal factors).

Disability is an umbrella term for impairments, activity limitations and participation restrictions. It denotes the negative aspects of the interaction between an individual (with a health condition) and that individual's contextual factors (environmental and personal factors). (ICF, 2001, pp. 212-213)

In entrambe le definizioni di questi *umbrella terms* si fa espressamente riferimento all'esistenza di fattori "contestuali" che possono incidere positivamente (favorendo il *functioning*) o negativamente (favorendo la *disability*) nella vita di un individuo. L'incidenza di questi fattori, tuttavia, non è stabilita a priori. Di fatto, sarà in funzione della relazione che l'individuo instaura con l'ambiente che questi saranno valutati rispettivamente come facilitatori (*facilitators*) e come barriere (*barriers*).⁶⁴ Per la descrizione di questa relazione tra individuo e fattori, l'ICF propone due distinti parametri di misurazione (*qualifiers*) riferibili rispettivamente all'analisi di situazioni virtuali di simulazione standard (*capacity*) e a quella di contesti specifici (*performance*).

Perché la valutazione dell'incidenza dei fattori sia quanto più puntuale, l'ICF ha elaborato una densa suddivisione in categorie e sottocategorie, sulle quali non è qui possibile soffermarsi in dettaglio. Tuttavia, entro la categoria dei Fattori ambientali (*Environmental factors*), richiama l'attenzione la sottocategoria denominata "*Natural environment and*

⁶³ Per una lettura comparativa tra ICF e la Convenzione delle Nazioni Unite sui Diritti delle Persone con Disabilità, si rimanda a G. Borgnolo (a cura di), 2009.

⁶⁴ Si noti, a questo proposito, che l'interpretazione dei fattori ambientali come barriere e/o facilitatori non è inedita. In questa sede si è già avuto modo di incontrarla nel modello PPH (Cfr. Figura 18).

human-made changes to environment".⁶⁵ Ragione di questa attenzione è l'assonanza con la citata definizione di "paesaggio" fornita dall'art.1 della Convenzione, nella fattispecie con riferimento all'espressione «[...] *the result of the action and interaction of natural and/or human factors*».

Assonanza, questa, che resterebbe una semplice suggestione se non la si leggesse alla luce di quanto già discusso in precedenza circa alcuni dei principi ispiratori della Convenzione. Come si è visto, uno dei pilastri concettuali su cui si fonda la Convenzione risiede nel superamento del carattere "determinato" ed eccezionale del paesaggio, la cui qualità viene formalmente demandata alla percezione della popolazione e dunque proiettata virtualmente su tutto il territorio nazionale dei Paesi firmatari. Dall'altra parte, è stato appena detto che l'ICF ha ridisegnato su scala internazionale la nozione di "disabilità", anche questa affrancata dalla connotazione medica tradizionale concentrata esclusivamente sulla condizione patologica e/o di menomazione soggettiva, configurandosi adesso su una scala multidimensionale che contempla *anche* l'incidenza dei fattori ambientali.

In altre parole, in questi Testi (peraltro praticamente coevi), sembra di assistere a due riletture concettuali per alcuni aspetti sovrapponibili. Entrambe, infatti, segnano un superamento della tradizione tecnico-descrittiva e di una connotazione "straordinaria", sostenendo rispettivamente delle accezioni di paesaggio e di disabilità che si fondano sulla relazione "ordinaria" che l'individuo instaura con lo spazio che concretamente abita. Come a dire, in altre parole, che in entrambi i casi è la qualità della relazione a determinare la qualità dell'ambiente. Così come nella Convenzione è la qualità di questa relazione a rendere possibile che qualsiasi parte di territorio possa acquisire la "qualità" di paesaggio, nell'ICF è la qualità della medesima relazione a conferire a qualsiasi parte di territorio la qualità di "facilitatore" o di "barriera". Sulla scorta di queste affinità concettuali e non più solo terminologiche, sia qui concesso un rimaneggiamento dell'articolo 1.a della

⁶⁵ Questa la definizione dei "Fattori ambientali" riportata all'interno del testo dell'ICF: "Environmental factors" constitute a component of ICF, and refer to all aspects of the external or extrinsic world that form the context of an individual's life and, as such, have an impact on that person's functioning. Environmental factors include the physical world and its features, the human-made physical world, other people in different relationships and roles, attitudes and values, social systems and services, and policies, rules and laws (ICF, p. 213-214). Le citate sotto-categorie degli "Environmental Factors" sono: Products and technology; Natural environment and human-made changes to environment; Support and relationships; Attitudes; Services, systems and policies (cfr. ICF, 2001, pp. 172-207).

Convenzione, utile, si spera, a dare una sonorità più formale ad un'intersezione possibile tra i due Testi:

«*Paesaggio*» designa una ~~determinata~~ parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di *fattori ambientali* che possono incidere come *facilitatori* o come *barriere* sulla *performance* degli individui e quindi, rispettivamente, sul *funzionamento* o sulla *disabilità* di questi ultimi.

Quello che potrebbe apparire come un gioco di incastri teorici, assume un'altra connotazione nel momento in cui si riflette sul percorso fin qui condotto e, parimenti, su quello che ci si appresta a compiere. Vale a dire, nel momento in cui si considera che, da questo momento in poi, la formula “as perceived by people” sarà riletta sotto la lente di quella parte di popolazione che presenta disabilità visiva. Si aprono, su questa via, tre nuove e cruciali questioni.

La prima si riferisce al modello visivo del paesaggio, oggetto di riflessioni in tutta la prima parte della tesi. Questione cruciale, si è detto, perché su tale modello si iscrive buona parte della storia moderna ma anche contemporanea del concetto di paesaggio. Basti pensare anche solo al momento in cui, al giorno d'oggi, una persona con disabilità visiva apra un dizionario della lingua italiana alla voce “paesaggio” e incontri l'ormai nota formula dello “sguardo che abbraccia” una parte di territorio. Può ritenersi, tale formula, residuo di una cultura abilista istituita sul dominio della visione o piuttosto traccia del significato originario e d'uso comune di questa parola? L'una escluderebbe l'altra? È possibile, in entrambi i casi, che chi stia consultando questo dizionario da domani faccia propria (ammesso che non lo abbia già fatto) un'idea di paesaggio inteso come oggetto visivo e inizi ad adoperare questa parola con tale accezione. Prendendo in prestito una volta di più la terminologia dell'ICF, chi potrebbe stabilire se questa formula costituisce un facilitatore o una barriera nella pratica linguistica quotidiana sul tema del paesaggio? Sulla base di quello che si è detto finora, davvero nessuno potrebbe perché l'unica variabile sarebbe la qualità della percezione individuale di quella formula. Vale a dire, la capacità critica di saperne cogliere la validità storica e i limiti teorici, la connotazione letterale come quella metaforica dello “sguardo che abbraccia”.

Problema, questo, che apre indirettamente alla seconda questione. Si accetti per un attimo l'idea per cui il paesaggio, in virtù del dialogo ipotizzato tra la Convenzione e l'ICF, sia

anche un insieme di fattori ambientali che incidono potenzialmente sul funzionamento e sulla disabilità degli individui. Tornando alla persona che poc'anzi ha consultato il dizionario e fatto propria la definizione di paesaggio come “sguardo che abbraccia”, chi potrebbe stabilire se tale formula costituisce un facilitatore o una barriera nel *percepire* una “parte di territorio” come paesaggio? Ancora una volta, come sembrano voler comunicare sia la Convenzione quanto l'ICF, il discrimine risiede nella qualità della percezione e/o dell'esperienza che si ha o fa di un ambiente.

Terza ed ultima questione, con una precisazione necessaria. Sostenere che nessuno potrebbe stabilire se la definizione di “sguardo che abbraccia” possa costituire una formula desueta, uno scoglio abilista o uno strumento concettuale per la comprensione del significato della parola “paesaggio”, non significa qui delegare il tema all'arbitrio della percezione soggettiva. Esattamente al contrario, si intende dichiarare che, dopo la Convenzione e l'ICF, esiste formalmente una responsabilità sociale e politica che non può più limitarsi all'abbattimento delle barriere, dovendo adesso farsi carico della trasformazione di queste ultime in facilitatori. Affermazione che dovrebbe valere, a giudizio di chi scrive, per le barriere linguistiche quanto per quelle fisiche e sensoriali.

Il paesaggio, sotto questo aspetto, non è un marciapiede sconnesso, una montagna innevata, il profumo di una rosa, un dipinto di Friedrich, un ricordo d'infanzia o la definizione di un dizionario. Che non lo sia, tuttavia, non significa che non possa esserlo se percepito come tale. E, si potrebbe proseguire, il fatto che non sia percepibile con la vista, non significa che non possa essere immaginato e compreso nella sua visibilità. E, ancora, che immaginarlo e comprenderlo in assenza della vista sia una “cosa difficile”, non significa che non si possa imparare a farlo.

Torna alla mente, a questo proposito, un breve componimento di Gianni Rodari, del 1979.

È difficile fare le cose difficili:

parlare al sordo,

mostrare la rosa al cieco.

Bambini, imparate a fare cose difficili:

dare la mano al cieco,

cantare per il sordo,

liberare gli schiavi che si credono liberi.

Una delle vie possibili, ormai sarà chiaro, è quella educativa. Via peraltro espressamente promossa dalla *Convenzione Europea del Paesaggio* all'articolo 6, sia sul fronte della sensibilizzazione della società civile (art. 6.A) che su quello della formazione professionale (art. 6.B, lett. a) e dell'educazione formale (art. 6.B, lett. b-c).⁶⁶ Una via, questa, che incrocia l'art. 24 della *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità*, interamente dedicato al tema dell'istruzione e in cui si dichiara che gli Stati firmatari si impegnano ad “assicurare che l'istruzione delle persone, ed in particolare dei bambini ciechi, sordi o sordociechi, sia erogata nei *linguaggi*, nelle *modalità* e con i *mezzi di comunicazione* più appropriati per l'individuo e in ambienti che ottimizzino il progresso scolastico e lo sviluppo sociale” (art. 24, comma 3, lett. c) [corsivi miei].

Su queste premesse, il solco tracciato muove verso la ricerca di nuovi linguaggi, modalità e mezzi di comunicazione che non insegnino cosa sia paesaggio e cosa no, cosa sia barriera e cosa facilitatore, ma che piuttosto forniscano e sviluppino gli strumenti per imparare a percepire “una parte di territorio”. Parte di territorio di cui anche la forma di una rosa può essere, a sua volta, una parte importante.

3.3 Prospettive teoriche e metodologiche tra paesaggio e tiflodidattica

Nel 1924, l'insegnante bolognese Augusto Romagnoli scrive *Ragazzi ciechi*, libro destinato a diventare una pietra miliare nell'ambito degli studi tiflopedagogici (Gatto, 2015).⁶⁷ All'interno di questo testo, Romagnoli riserva delle riflessioni davvero suggestive sul rapporto tra percezione spaziale ed educazione geografica in caso di

⁶⁶ Così si esprime la ELC nell'articolo 6 (Specific measures): A - Awareness-raising. Each Party undertakes to increase awareness among the civil society, private organisations, and public authorities of the value of landscapes, their role and changes to them. B – Training and education. Each Party undertakes to promote: a training for specialists in landscape appraisal and operations; b multidisciplinary training programmes in landscape policy, protection, management and planning, for professionals in the private and public sectors and for associations concerned; c school and university courses which, in the relevant subject areas, address the values attaching to landscapes and the issues raised by their protection, management and planning.

⁶⁷ Per un inquadramento teorico e metodologico sulla ricerca tiflopedagogica, si rimanda in particolare a Ceppi (1992), Cay Holbrook (1996), Alliegro (2000), Caldin (2006) e Bonfigliuoli e Pinelli (2010). Purtroppo, ad oggi, non è possibile rintracciare in letteratura né monografie che rendano atto della figura di Augusto Romagnoli e né, più genericamente, della storia della tiflopedagogia in Italia.

disabilità visiva.⁶⁸ Le parole di questo grande tiflogo, pur non facendo espressamente riferimento al concetto di paesaggio, offrono forse il miglior incipit per ripensare a tale concetto in una prospettiva tiflodidattica. Come si può leggere nel capitolo dedicato allo studio della Geografia e della Topografia:

«Se al dolce soffio della brezza che mi carezza il volto la mia immaginazione può correre subito alla sua origine; gli alti monti selvosi pieni di echi e di silenzi o la marina sonante dagli acri odori di alghe salmastre me ne renderanno più soave la carezza; ma se non so da qual parte quel venticello spiri, è un ignoto amico di cui non comprendo il linguaggio» (Romagnoli, 1924, pp. 107-108).

Parafrasando Romagnoli in una prospettiva geografica, la percezione del paesaggio, l'estemporaneità e l'intensità del suo godimento estetico, quella che Alexander Von Humboldt avrebbe chiamato *Eindruck*, restano dati effimeri e indecifrabili se non supportati da una *Einsicht*, un'elaborazione analitica complessa (Farinelli, 2003, pp. 42-43). È qui decisivo che Romagnoli demandi tale elaborazione analitica, ovvero la capacità di comprendere il linguaggio degli "ignoti amici" che stimolano la percezione e le sensazioni individuali, ad una sinergia operativa tra l'educazione geometrica e quella geografica.

«come l'insegnamento della geometria schematizza opportunamente le forme complesse e anima le grandi, facendole sentire come multiple di forme alla portata reale dei nostri brevi sensi, così la geografia è lo studio più animatore delle sensazioni spaziali, e coopera a farci costruire un ampio orizzonte immaginativo, che rimuove il denso muro di tenebre, nel quale veramente un cieco incolto è chiuso e seppellito» (Romagnoli, 1924, p. 107).

Leggendo questo passaggio, Romagnoli sembra dichiarare non solo che esiste una "cooperazione" cognitiva e sensoriale (cfr. Romagnoli Coletta, 1957, pp. 5-18) tra l'immagine geometrica e l'immaginazione geografica, ma anche che il funzionamento di tale cooperazione si innesti sulla capacità individuale di elaborare un pensiero scalare. Il che significa, attraverso le codificazioni schematiche della geometria, estendere i processi

⁶⁸ Sul tema dell'educazione geografica in presenza di disabilità visiva, si veda anche Ceppi (1988, pp. 101-104)

di cognizione e immaginazione oltre l'esperienza percettiva diretta. Questo tema, se applicata alla conoscenza o allo studio del paesaggio, diventa centrale quanto problematico. Come scrive Mauro Varotto:

«La scelta della *scala* non è mai neutra perché il punto di vista (ecologico, storico, estetico o legato alla dimensione del vissuto) la determina orientando l'analisi [...] e in ultima istanza i valori. Non esiste una “scala di paesaggio”, come spesso si sente affermare: il paesaggio si estende e si incunea in spazi diversissimi, dallo scorcio ai grandi orizzonti regionali. Ogni paesaggio come una matrioska contiene al suo interno altri paesaggi. Allo stesso modo un paesaggio non può avere *confini* definiti, dal momento che l'assetto valoriale e la prospettiva con cui lo si osserva ne determinano il centro o il margine» (Varotto, 2018, p. 26). [corsivi dell'autore]

Il punto di vista, il centro o il margine: tutti elementi che il concetto di paesaggio moderno, come osservato nel primo capitolo (in particolare, par. 1.4), attinge proprio dal pensiero geometrico, da quello che Franco Farinelli chiama la “logica cartografica” (Farinelli, 2009). Paesaggio che al tempo stesso – come si apprende dalla Convenzione e dallo stesso passaggio appena citato – “come una matrioska contiene al suo interno altri paesaggi [...] non ha confini definiti”, ovvero si sottrae ad ogni rappresentazione precostituita, affidando il proprio statuto ontologico ed epistemologico alla percezione degli uomini.

Sorge inevitabile una questione, rimasta in sottotraccia fino a questo momento e che le parole di Romagnoli permettono di introdurre. Esiste un'incompatibilità oggettiva tra la sfera dell'immaginazione geometrica e quella dell'immaginazione geografica o queste due dimensioni possono convivere nella costruzione di un'idea di paesaggio? Domanda, questa, che ne apre immediatamente un'altra, più circostanziata e da leggere possibilmente sulla scorta di quanto detto nel paragrafo precedente. In caso di disabilità visiva, la sinergia tra queste due sfere può favorire o ostacolare la costruzione di un'idea di paesaggio? Vale a dire un'idea di paesaggio che, sulla base di quanto detto poc'anzi, matura esattamente nella capacità di rimodulare in una forma multi e trans-scalare il proprio “orizzonte immaginativo”, espressione mutuata da Romagnoli e che qui può rivelarsi la più efficace definizione dello “sguardo che abbraccia”. Apparentemente, una metafora che definisce una metafora ma, sul piano operativo, anche una suggestione su cui costruire un metodo educativo.

Per chiarire questo passaggio può essere utile chiamare in causa un altro grande tiflogo italiano, Enrico Ceppi. In un suo articolo del 1963 intitolato *Metodologia dell'educazione immaginativa*, Ceppi spiega perfettamente l'importanza che lo studio e il riconoscimento delle forme geometriche assumono, per il bambino cieco, nella costruzione di un'immagine della realtà circostante. Nella fattispecie, Ceppi ritiene che, in caso di disabilità visiva, lo studio delle forme geometriche vada anticipato rispetto a quanto avviene con i bambini vedenti. Il che non significa anticipare quella fase di sviluppo cognitivo in cui il bambino riconosce nella forma geometrica un'astrazione schematica della realtà, ma semplicemente fornirgli delle prime "immagini-guida" (Ceppi), ovvero delle prime esperienze tangibili di "osservazione sintetica delle forme"⁶⁹.

In altre parole, secondo Ceppi, la coscienza geometrica non deve essere impiegata ai fini di una schematizzazione mentale ma, al contrario, nell'obiettivo di "abitare il bambino a cogliere gli elementi essenziali in una simultaneità percettiva e mediante una forma significativa" (p. 159): non dunque ridurre la realtà a geometria, ma riconoscere quest'ultima nella prima, la forma "reale" del rettangolo in quelle altrettanto reali del banco, quindi della finestra, dell'aula e della piazza. Possibilmente, peraltro, procedendo in quest'ordine, ovvero seguendo una progressione che vada dal piccolo al grande, dal semplice al complesso, dal vicino al lontano, "dalla forma cioè immediatamente percepibile attraverso l'esplorazione tattile, a quella che invece può essere solo ricostruita mediamente con l'intervento della rappresentazione immaginativa" (p. 162).

Compito dell'educatore, conclude Ceppi, sarà accompagnare il bambino cieco nel gestire percettivamente e cognitivamente la "evoluzione" delle esperienze tattili e acustiche in immagini mentali. E, in modo progressivo, di queste immagini mentali particolari, sviluppate entro il dominio della scala corporea e/o della percezione diretta, in visioni d'insieme sempre più grandi e complesse, il tutto a beneficio dell'immaginazione spaziale quanto della pratica di mobilità autonoma.

Su queste premesse, non più metaforicamente ma tecnicamente, il tema dello "sguardo che abbraccia" una parte di territorio assume quella connotazione cognitiva che, come si

⁶⁹ È utile, su questo passaggio, riportare la citazione completa dell'autore: "L'immagine guida si costituisce nel bambino che non vede soltanto attraverso l'osservazione sintetica delle forme e ciò riteniamo debba costituire uno dei principi della metodologia differenziata delle scuole per ciechi, sarebbe tuttavia errato ritenere che di tutti gli oggetti e di tutti gli esseri possano essere ricostruite immagini guida, anche se di tutto si può ottenere un'immagine tipo." (1963, p. 159)

è detto più volte, funziona oltre e a prescindere dalla fisiologia oculare. Ma c'è di più, perché anche in caso di disabilità visiva – se si concorda con le parole di Romagnoli e di Ceppi – quella parte di territorio cessa di essere *determinata* e può finalmente *evolversi* in un insieme di parti e, al contempo, in una parte di un insieme. Così inteso, dunque, il paesaggio non solo si trasforma ricorsivamente in un insieme di paesaggi, ma può diventare il luogo fisico in cui apprendere la tecnica di questa trasformazione. Diventa, rivelando in una forma inedita la sua proverbiale “arguzia”, la barriera e il facilitatore, l'*ignoto amico* e lo strumento per conoscerlo.

Interpretare il paesaggio come uno strumento educativo, letteralmente “educare con il paesaggio” (Castiglioni, 2011, p 183) apre inevitabilmente a nuove prospettive tematiche e contaminazioni interdisciplinari: dall'educazione interculturale all'educazione alla cittadinanza, dall'educazione alla sostenibilità a quella al patrimonio culturale, solo per citarne alcune (Castiglioni, 2010; De Nardi, 2013).

A questo proposito, si possono distinguere almeno tre funzioni pedagogiche a cui il paesaggio può assolvere sul piano educativo (Zanato Orlandini, 2010): una *funzione ermeneutica*, dove il paesaggio agisce come un “testo che si presta ad una semiosi aperta” (p. 41), innesca nel soggetto una relazione percettiva attiva con esso, investendo la sfera interpretativa quanto quella sensoriale ed emotiva; una *funzione pragmatica*, in cui il paesaggio accende nel soggetto uno spirito di appartenenza che “ci impegna in atti di cura e ci interroga in termini di gestione delle trasformazioni” (p. 41); una *funzione sociale*, strettamente legata alla precedente e “connessa a processi di dialettica identità/alterità” (p. 42), ovvero processi in cui il soggetto è chiamato ad apprendere i temi della condivisione progettuale, della partecipazione attiva, del rapporto con gli attori del paesaggio. In altre parole, a saper comprendere e interfacciarsi con gli interessi, le necessità e i desideri altrui. Su queste premesse, il paesaggio può diventare a pieno titolo – riprendendo l'espressione di Turri – una vera e propria *interfaccia* (Turri, 1998; Palang & Fry, 2003; Castiglioni, 2011; Ferrario, 2018) attraverso cui sviluppare nuove competenze e tematiche educative.

Vi è, tuttavia, un nodo problematico che precede e prepara l'attivazione di queste funzioni pedagogiche, un nodo che risiede nell'imparare a leggere e quindi ad interessarsi al paesaggio entro e oltre la scala della propria percezione sensoriale. Vale a dire, non solo estendendo il proprio “orizzonte immaginativo”, ma anche imparando ad affrancarsi dal

proprio egocentro percettivo, entrambe operazioni che in caso di disabilità visiva esigono un lavoro tiflodidattico mirato. Certamente si può concordare con Benedetta Castiglioni nel momento in cui sostiene che:

“come ci ricorda ancora Eugenio Turri – «imparare a vedere» è il presupposto per «imparare ad agire» (Turri, 1998, p. 24), ogni azione consapevole sul paesaggio deve partire da uno «sguardo consapevole», da un «occhio allenato», da un percorso di «landscape literacy» (Spirn, 2005, p.400), di «alfabetizzazione» che parta dalla capacità di leggere il paesaggio per acquisire un senso di responsabilità nei suoi confronti. (Castiglioni, 2012, p. 55)

In altre parole, in una prospettiva educativa, proprio la visione consapevole del paesaggio può diventare lo strumento per andare oltre la vista, per costruire una coscienza civica, per partecipare attivamente e responsabilmente alla vita sociale e alle scelte progettuali. Prospettiva, questa, che chi scrive ritiene sia davvero interessante e condivisibile non solo perché rivaluta l'intrinseca dimensione educativa del paesaggio, ma anche perché lo fa problematizzando il valore epistemologico, pedagogico e politico dell'esperienza visiva. Si tratta di un trinomio di cui già (e ancora) Alexander Von Humboldt aveva perfettamente intuito la necessità ma, come si è avuto modo di osservare, il pensiero geografico avrebbe poi intrapreso altre vie che per lungo tempo hanno relegato l'osservazione “scientifica” del paesaggio entro una grammatica acritica ed autoreferenziale.

Per una ragione di più, dunque, il riferimento ad una “alfabetizzazione”⁷⁰ al e attraverso il paesaggio si prospetta come un'immagine suggestiva non solo sul piano della progettazione educativa ma anche su quello di una riflessione teorica che recuperi e aggiorni le tradizionali grammatiche visive del paesaggio geografico.

Detto questo, tuttavia, torna alla mente l'immagine con cui si è aperto il paragrafo. Come costruire un percorso di “alfabetizzazione” al paesaggio nel momento in cui ogni elemento ambientale può rivelarsi “un ignoto amico di cui non conosco il linguaggio”? O ancora: come operare nel momento in cui a dover “imparare a vedere” il paesaggio è una persona con disabilità visiva?

⁷⁰ Il concetto di “alfabetizzazione” in ambito educativo trova la sua elaborazione più celebre nel pensiero del Paulo Freire (1970/2012, p. 111-114).

Sulla base di quanto è stato detto finora, una risposta risiede probabilmente nel paesaggio stesso. Vale a dire, invertendo i termini della questione, nel trasformare il paesaggio in uno strumento per “imparare a vedere”. In altre parole, trasformarlo in un insieme di *mediatori*.

Per i temi che si stanno trattando, l'immagine più efficace di cosa siano i mediatori in ambito pedagogico proviene dalle parole di Andrea Canevaro:

“Per rappresentare la figura dei mediatori possiamo utilizzare la metafora di chi vuole attraversare un corso di acqua che separa due sponde e non vuole bagnarsi: mette dunque i piedi sulle pietre che affiorano. Forse butta una pietra per costruirsi un punto di appoggio dove manca. Questi appoggi sono i mediatori, coloro che forniscono sostegno e che si collegano uno all'altro. Un mediatore è come un semplice sasso su cui appoggiare il piede per andare all'altra riva. L'importante è costruire collegamenti e andare avanti. Se un mediatore non invitasse a quello successivo, non sarebbe più tale. Potrebbe trasformarsi in feticcio, in prigionia, in sosta forzata, in illusione di paradiso raggiunto...” (Canevaro, 2008, pp. 8-9).

Un punto di appoggio o una prigionia. Un facilitatore o una barriera, si potrebbe forse continuare. La bellissima metafora dei passi sulle pietre che affiorano rivela adesso una questione cruciale, su cui si avrà modo di ritornare: lo strumento educativo è efficace non se permette di risolvere “questo” problema, ma se fornisce le competenze per affrontare il prossimo. La forma e la progressione con cui questi strumenti vengono presentati dall'educatore e i rispettivi problemi vengono risolti, come già notato nelle parole di Ceppi, non può essere aleatoria, ma deve seguire un ordine che, semplificando, tende ad una complessità crescente. Vale a dire, un ordine operativo che anticipa, esplora e varca costantemente, dapprima in forma mediata e poi in autonomia, il repertorio di conoscenze e competenze utili a risolvere un problema concreto.⁷¹

⁷¹ Per comprendere le origini concettuali di questo passaggio, si consiglia l'approfondimento della teoria dello sviluppo cognitivo elaborata dallo psicologo e pedagogista sovietico Lev Vygotskij (1931/1987; 1934/1998) e, in particolare, della nozione di “Zona di sviluppo prossimale” (ZSP). Vygotskij definisce la ZSP come “la distanza tra il livello effettivo di sviluppo così come è determinato da problem-solving autonomo e il livello di sviluppo potenziale così come è determinato attraverso il problem-solving sotto la guida di un adulto o in collaborazione con i propri pari più capaci” (1931/1987, p. 127).

Oltre la metafora delle pietre che affiorano, può essere utile tornare alle parole di Canevaro per comprendere quali, a suo giudizio, sono le cinque principali caratteristiche di un mediatore:

1. Un mediatore deve avere la possibilità di aprire e rinviare alla pluralità di mediatori, sia per sostituire, che per accompagnare ed evolvere il mediatore utilizzato in un certo periodo della vita.
2. Un mediatore deve costituire un punto di convergenza di sguardi diversi, essendo un oggetto esterno al soggetto e visibile da altri con un significato in parte condiviso e in parte non condiviso. Deve poter permettere di far convivere diversità e unità.
3. Un mediatore può rappresentare il soggetto senza comprometterlo: può saggiare un terreno insicuro, esplorare un ambiente, anche relazionale, senza che eventuali insuccessi deprimano o feriscano il soggetto.
4. Un mediatore deve essere malleabile, per poter riflettere l'impronta che il soggetto vi pone senza che questa sia definitiva ma sempre perfezionabile. Può permettere di esercitare l'impronta soggettiva, sperimentando gli aspetti creativi ma anche distruttivi, essendo nello stesso tempo attore e spettatore.
5. Un mediatore deve poter condurre e guidare una sperimentazione di sé da parte del soggetto, senza che questi si senta giudicato in maniera tale da compromettere altre esperienze (Canevaro, 2008, p. 9).

Ognuno di questi punti sarebbe sufficiente per aprire nuove riflessioni, analogie e soprattutto domande, pena il rischio di disperdere la linea del discorso. Rileggendo il secondo punto, tuttavia, è davvero difficile non trovare una relazione con le teorie sul paesaggio del secondo '900, tracciare una linea ideale che da Frémont, attraverso Turri, arriva alla Convenzione. Una linea che però, retroattivamente, reintroduce anche allo "sguardo che abbraccia", tema da cui si è scelto di far partire queste riflessioni.

Reintroduce e, una volta di più, scombina perché adesso il paesaggio-mediatore⁷² non è più (solo) una parte di territorio abbracciata dal punto in cui il soggetto guarda, ma essa

⁷² Come chiariscono Sylvie Paradis e Laurent Lelli, per essere definita tale, la *médiation paysagère* deve rispondere a tre distinte esigenze: "faire coïncider la participation du public à la recherche d'une plus grande

stessa “punto di convergenza di sguardi diversi”. Formula, quest’ultima, che a sua volta trova un riscontro quasi letterale nel concetto di *médiation paysagère* – ovvero un tipo di mediazione che raccoglie la complessità delle visioni e delle rappresentazioni di cui si fanno portatori i diversi attori del paesaggio, compresi quelli normalmente esclusi dai processi di concertazione, pianificazione e sviluppo territoriale (Candau & Michelin, 2009; Paradis & Lelli, 2010) – definito da Jacqueline Candau e Yves Michelin come “la prise en compte de *regards différents sur l'espace* pour favoriser l'élaboration d'une action localisée ou d'un projet collectif» (2009, p. 4) [corsivo mio].

Insomma, che abbia una connotazione pedagogica o geografica, un’accezione letterale o metaforica, “attivare” uno sguardo sul paesaggio può trasformarsi in un’esperienza in cui costruire un pensiero critico, una piattaforma di confronto, interfacciarsi “con un significato in parte condiviso, in parte non condiviso [...] [che] deve permettere di far convivere diversità e unità”.

3.4 L’idea di paesaggio nella disabilità visiva: un’indagine preliminare

Fino a questo momento ci si è mossi entro definizioni, ipotesi e metafore che, per quanto suggestive, possono delineare un quadro teorico e definire il campo d’interesse, ma non rendono atto della viva voce dei diretti interessati.

Per questa ragione, si è ritenuto opportuno rivolgere alcune domande ad un campione di persone non vedenti e ipovedenti sul tema del paesaggio e della sua percezione. Obiettivo di queste domande, come si avrà modo di chiarire, non è quello di ricavare dati generalizzabili, né con riferimento al pensiero delle persone che si sono prestate a rispondere e né, tantomeno, con riferimento ad una indefinita categoria sociale e/o legale dei disabili visivi. Molto più semplicemente, si è deciso di porgere loro delle domande su tali temi per raccogliere da una parte nuove suggestioni che possono arricchire questo

hétérogénéité des catégories sociales et professionnelles concernées par la prise en compte du paysage ; intégrer une plus grande diversité de regards pour renouveler la gouvernance des politiques paysagères, ou des actions paysagères intégrées dans les politiques territoriales [...] ; opérer une meilleure compréhension des transformations à l'œuvre dans les pratiques, mais aussi dans les perceptions et les représentations de chacun vis-à-vis du paysage.

percorso teorico sul paradigma visivo del paesaggio e, al contempo, alcune informazioni di partenza da riconsiderare in sede di progettazione tiflodidattica.

Se, a quest'ultimo proposito, sarà dedicato integralmente il quarto capitolo, nei prossimi paragrafi si provvederà a presentare il contesto ambientale in cui è stata condotta la ricerca sul campo, le ragioni concrete per cui si è scelto di approntare uno studio preliminare allo svolgimento delle attività didattiche, l'approccio metodologico con cui sono state articolate le interviste e, infine, una selezione ragionata delle risposte ricevute.

3.4.1 Il contesto di ricerca: i campi estivi LEA sul lago di Barcis

Il contesto in cui sono state realizzate le interviste e le attività didattiche è quello di un campo estivo rivolto a persone con disabilità visiva e organizzato nella località di Barcis (PN), in Friuli Venezia-Giulia.

Nella primavera del 2018, a pochi mesi dall'avvio del dottorato, si è presentata la prima opportunità di progettare un *fieldwork* che integrasse i temi dell'educazione al paesaggio e della tiflodidattica. Dopo aver presentato le linee guida della ricerca a due tiflopedagogisti, il dott. Corrado Bortolin e il dott. Giovanni Bosco Vitiello, questi mi hanno invitato a svolgere un periodo di osservazione e di pratica didattica da realizzare nel corso del triennio, all'interno di un campo estivo da loro organizzato.

Questo campo, denominato LEA (Laboratorio Estivo di Autonomia), viene realizzato annualmente presso il lago di Barcis (PN), nell'area del Parco Naturale delle Dolomiti Friulane, ed è condotto da istruttori professionisti dell'ANIOMAP (Associazione Nazionale Istruttori Orientamento Mobilità e Autonomia Personale), in collaborazione con l'IRIFOR (Istituto per la Ricerca la Formazione e la Riabilitazione per la Disabilità Visiva). La filosofia operativa del campo, come in parte suggerito dal nome, risiede nel proporre soggiorni in cui i partecipanti possano coniugare attività ricreative ed esperienze di conoscenza del territorio, mettendo in gioco le proprie competenze di autonomia personale, di mobilità e di organizzazione della vita quotidiana in armonia con il resto del gruppo.

Il profilo dei partecipanti si caratterizza tendenzialmente per una buona e pregressa capacità motoria, per l'assenza di gravi pluriminorazioni e per un'età media che si aggira indicativamente tra i 20 e i 40 anni. La durata complessiva del campo è di circa 40 giorni, svolgendosi di solito in tutto il mese di luglio e nella prima metà di agosto. Nel corso di questo periodo si avvicinano, ogni dieci giorni, quattro gruppi di circa quindici persone composti dai pedagogisti organizzatori sulla base delle attitudini e delle esigenze individuali.⁷³

Per quanto riguarda il contesto storico e territoriale, il lago di Barcis (anche noto come lago Aprilis) è un bacino artificiale situato ad un'altitudine di circa 400 metri s.l.m. in Valcellina, in provincia di Pordenone.⁷⁴

Il bacino è alimentato principalmente da due torrenti, il Pentina e il Cellina (da cui il nome della valle), che ne è il principale immissario e l'unico emissario. La realizzazione del lago, congiuntamente a quella di una nuova centrale idroelettrica, fu portata a termine nel 1954 dalla S.A.D.E. (Società Adriatica di Elettricità), impresa che al tempo gestiva la quasi totalità delle centrali del Triveneto (tra le quali, un paio di anni più tardi e a pochi chilometri di distanza, quella del Vayont). Gli stessi lavori per la realizzazione del bacino, d'altronde, rappresentavano un'opera di potenziamento degli impianti preesistenti, già operanti in valle dall'inizio del secolo e che rifornivano energia alle città di Treviso, Trieste e Udine.⁷⁵ Con la legge del 27 novembre del 1963, tutte le imprese di energia elettrica saranno nazionalizzate e confluiranno nell'ENEL, la quale negli anni '90 procederà alla dismissione degli impianti storici della valle, con un ulteriore potenziamento della centrale di Barcis, tutt'ora in funzione.

Da circa un ventennio, l'area del lago rappresenta un punto di riferimento turistico per la zona, in particolare per lo svolgimento di sport acquatici e per la fitta rete di sentieri che

⁷³ Almeno uno dei quattro cicli, ad esempio, è sempre dedicato alle persone che possiedono un cane guida, motivo per cui la programmazione didattica, le variabili logistiche e i contenuti tematici delle attività vengono disegnati nella prospettiva di agevolare e consolidare una relazione consapevole tra uomo e animale.

⁷⁴ La denominazione "Aprilis" deriva dal nome dell'ing. Napoleone Aprilis di Azzano Decimo, presidente del Consorzio Cellina-Meduna, tra i maggiori promotori dell'opera. Per un approfondimento sulla storia di Barcis e della Valcellina: Marcello et. al. (2000), Cardin et. al. (2016), Aiello (2020).

⁷⁵ In ordine di tempo, gli impianti storici realizzati nella valle sono le centrali di Malnisio, Giais, Partidor, a cui dagli anni '50 si aggiungono quelle di San Foca e Villa Rinaldi. Per quanto riguarda il tema dello sfruttamento idroelettrico del torrente Cellina, si rimanda a un testo pubblicato dalla Pavan Editore: AA.VV. (2001). Non direttamente riguardante la Valcellina, ma comunque un saggio prezioso per comprendere il ruolo e le responsabilità della S.A.D.E. nel disastro del Vayont, è quello di Merlin (1983).

si sviluppano sui due versanti della valle.⁷⁶ Nell'ottobre del 2018, tutta la zona sarebbe stata fortemente colpita dalla tempesta Vaia, evento che ha provocato grandi danni ai boschi circostanti, composti in primo luogo da faggete, con conseguente schianto e caduta di alberi e detriti a valle e, quindi, nell'area del lago.⁷⁷ In seguito all'esondazione che ne è derivata, da allora il livello dell'acqua è stato abbassato per permettere i lavori di ripristino e pulizia dell'alveo. Dato, quest'ultimo, particolarmente significativo nell'ambito della ricerca perché l'evento della tempesta prima e i lavori di manutenzione poi hanno completamente stravolto non solo la conformazione interna dello specchio d'acqua, ma anche gli stimoli percettivi acustici e termici del lago. Dato tantopiù significativo, si potrebbe aggiungere, perché la sede del campo estivo è una casa vacanze – oggi nota come Casa Fontane, a sua volta ex residenza costruita per gli operai che lavorarono alla realizzazione del bacino – che si trova a poche centinaia di metri fuori dal borgo di Barcis e che si affaccia direttamente sul lago, in una zona prossima al punto di confluenza dei due torrenti. Vale a dire, in un'area dove l'accumulo della ghiaia è naturalmente più cospicuo e in cui, almeno alla data odierna, l'originario specchio d'acqua non è più praticabile perché ridotto a stretti canali ricavati nel greto del lago.

Tornando adesso all'estate del 2018, quindi ad un periodo antecedente la tempesta, il principale proposito del primo soggiorno a Barcis era quello di svolgere un sopralluogo in cui approfondire la conoscenza del territorio, osservare il lavoro degli operatori, entrare in relazione con i partecipanti e, ovviamente, rendersi utili nello svolgimento delle attività quotidiane e di escursione.

Questo primo sopralluogo, durato una settimana ma molto intenso sul piano dell'esperienza umana, ha generato in chi scrive delle domande, alcune intuizioni e, puntualmente, qualche piccola crisi.

Iniziando dalle piccole crisi, la maggiore “problematica” che è emersa in quei giorni deriva dall'aver osservato – trovando conferma nel parere degli operatori – che per molti dei partecipanti (la maggior parte dei quali avevano già partecipato ai campi precedenti) la presenza e la forma stessa del lago si manifestava in maniera intermittente e confusa.

⁷⁶ Uno degli appuntamenti più importanti, per quanto riguarda gli sport acquatici, è il Campionato Internazionale di Motonautica.

⁷⁷ Per un approfondimento aggiornato sugli effetti della Tempesta Vaia, si rimanda a Cason e Nardelli (2020). Sempre sul tema, però come pubblicazione fotografica, si rimanda a Filippi Gilli (2019).

Più precisamente, si è avuto modo di notare che la relazione percettiva dei partecipanti con il lago si attivava prevalentemente in funzione di una pratica diretta con esso (ad esempio, per farci il bagno o andare in kayak), motivo per cui la presenza fisica di quest'ultimo sembrava essere circoscritta allo spazio antistante la residenza, ovvero all'area di svolgimento delle attività ricreative. Pertanto, nel momento in cui i partecipanti interrompevano questa relazione diretta e ci si allontanava dalla zona prossima alla residenza (ad esempio, nel corso delle tante passeggiate fatte sul lungolago), la presenza del lago sembrava venire meno, cessando di essere una presenza spazialmente localizzabile e quindi un punto di riferimento per l'orientamento.

È bastato chiedere ad alcuni dei partecipanti, nel corso di una breve passeggiata a poche decine di metri di distanza dalla residenza, dove si trovasse il lago, dove si trovasse il punto di partenza rispetto alla nostra posizione, cosa questi immaginassero e cosa percepissero intorno a loro, per comprendere che l'orientamento personale e la configurazione spaziale di quei luoghi fossero instabili, talvolta decadendo anche solo ruotando la direzione di percorrenza di novanta gradi.

Perché, dunque, parlare di una crisi? Perché le informazioni raccolte prima della partenza, dalla storia del lago e della sua diga all'impatto della centrale idroelettrica sull'economia della valle fino alla natura geo-morfologica delle Dolomiti friulane, avrebbero rischiato di diventare mere nozioni verbali se non "agganciate" ad una consapevolezza spaziale circa la posizione e la forma dei luoghi. Nulla avrebbe impedito di imbastire (in quella occasione o nelle successive) laboratori didattici su questi temi, ma tali informazioni sarebbero rimaste molto probabilmente astratte da una pratica concreta. Rischio, questo, segnalato non solo da quella prima esperienza sul campo o dal confronto con gli operatori, ma anche dalla stessa letteratura tiflopedagogica. Si pensi qui alle citate riflessioni di Augusto Romagnoli e di Enrico Ceppi, dalle quali si desume chiaramente che l'immaginazione spaziale di una persona con disabilità visiva va costruita partendo dalla scala corporea, quindi da una dimensione direttamente percepibile, per poi muovere verso informazioni progressivamente più complesse e dunque verso scale spazio-temporali più estese.

Oltre la (e forse dalla) crisi, come anticipato, è emersa anche qualche intuizione. Il disorientamento di molti dei partecipanti non era aleatorio, ma sembrava seguire una logica. Negli ambienti domestici o prossimi alla casa, presumibilmente complice la

consuetudine della pratica spaziale, in molti di loro l'orientamento e la mobilità tornavano ad essere indipendenti e sicuri. O, probabilmente, indipendenti *perché* sicuri.

Come costruire, dunque, una maggiore indipendenza e sicurezza anche in luoghi esterni al raggio degli spazi noti? Come costruire un'immagine spaziale del lago e del paesaggio circostante? Probabilmente, proprio attraverso la consuetudine della pratica spaziale. Sul piano operativo, questo avrebbe potuto significare coniugare la lettura del paesaggio con la lettura spaziale, la percezione e l'interpretazione dei fenomeni con esercizi di orientamento e mobilità autonoma. Se l'obiettivo era quello di costruire un'immagine mentale del lago e del suo intorno, il lago e il suo intorno si sarebbero dovuti trasformare in spazi reali, attraversabili, praticabili, interrogabili. Il suono delle campane, l'aria fresca del lago o la superficie asfaltata di una strada si sarebbero potuti trasformare in punti di riferimento spaziale, elementi direttamente percepibili su cui poi costruire nuove scale di riflessione: dalla storia della tale chiesa al funzionamento della diga, alle vie di comunicazione del paese. Qualcosa di molto simile, insomma, all'immagine del paesaggio-*matrioska* suggerita da Mauro Varotto.

Da queste intuizioni, sono scaturite delle domande. Un'idea avvincente, quella appena abbozzata, ma che doveva essere preparata con cura e quindi posticipata all'anno successivo. Un'idea che prima di essere sviluppata, in ogni caso, doveva preventivamente confrontarsi – come anticipato nel paragrafo precedente – con le opinioni dei diretti interessati. Come avrebbero descritto, i partecipanti al campo estivo, i luoghi di Barcis? Cosa avrebbero preferito e cosa no di questi luoghi? Avrebbero riconosciuto questi luoghi come un paesaggio? E, soprattutto, come avrebbero definito la parola “paesaggio”? La soluzione più plausibile era approntare delle interviste da realizzare l'estate successiva. Al metodo di costruzione e alle scelte tematiche, secondo cui queste interviste sono state articolate, è dedicato il prossimo paragrafo.

3.4.2 Scelte metodologiche e realizzazione delle interviste

All'interno di questa ricerca, lo strumento dell'intervista è stato scelto e impiegato sostanzialmente per tre ragioni che possono essere così sintetizzate:

- Raccogliere le opinioni degli intervistati circa la loro percezione dei luoghi di Barcis e riguardo la loro idea di paesaggio;
- Rileggere queste risposte alla luce del percorso teorico costruito sul concetto di paesaggio, quindi rintracciare possibili assonanze e/o differenze tematiche, per poi sviluppare eventualmente nuovi margini di riflessione;
- Indirizzare queste nuove riflessioni in una prospettiva operativa che, nella fattispecie, coniughi l'educazione al paesaggio e l'azione tiflodidattica.

Su queste premesse, la progettazione delle interviste è stata condotta seguendo un approccio qualitativo di tipo induttivo. Ovvero, non muovendo da ipotesi predeterminate e conservando la prerogativa che fossero le risposte a generare eventualmente delle considerazioni di natura teorica e non, viceversa, le domande ad indirizzare la posizione teorica degli intervistati (Cfr. Becker, 2007, p. 12; Bichi, 2007; Semeraro, 2011).

Sul piano metodologico, per la costruzione delle domande ci si è ispirati ad un modello teorico e operativo descritto da Benedetta Castiglioni nel report *Education on landscape for children* (2009a), relazione stilata nell'ambito del Consiglio d'Europa e presentata in occasione della V Conferenza del Consiglio d'Europa sulla Convenzione Europea sul Paesaggio. Tra le prerogative di questo modello, risulta centrale la valenza educativa della lettura del paesaggio. Come l'Autrice chiarirà in altra sede (2012):

“Per la lettura del paesaggio [...] non sono necessari particolari strumenti tecnici o conoscenze specifiche. Il paesaggio, «volto della Terra», è a disposizione di tutti. L'operazione di lettura consiste allora soprattutto nel lasciarsi interrogare da ciò che si vede, nel cercare di cogliere il discorso sotteso a quanto ci appare alla vista. Che cosa compone questo paesaggio? Quali i suoi caratteri principali? Da quali processi derivano? Quali emozioni e quali significati trasmette? Perché? Com'era questo paesaggio nel passato? Come si sta modificando? Come sarà nel futuro? Nel ricercare alcune risposte, benché non definitive, [...] possiamo individuare alcuni percorsi principali, che continuamente si intrecciano, a formare non tanto un testo, quanto un «ipertesto», costruito da numerosi legami trasversali ai diversi percorsi.”

Su queste premesse, si profilano almeno quattro livelli di lettura del paesaggio:

- 1) un *livello denotativo*, “diretto a riconoscere i diversi elementi del paesaggio e le relazioni che li legano, al fine di cogliere l’unicità di ciascun paesaggio”, dunque un livello che “nasce da un vero e proprio allenamento di uno sguardo attento, che non si ferma a ciò che è più appariscente, ma che sa scoprire i dettagli e li sa ricomporre a formare quel certo quadro con la sua specifica identità” (2012, p. 56);
- 2) un *livello connotativo*, che muove oltre la materialità del visibile e “attraverso cui esplorare il campo delle sensazioni e delle emozioni che il paesaggio offre, così come i significati e i valori di cui il paesaggio è portatore” (p. 56);
- 3) un *livello interpretativo*, volto “a cercare di comprendere i «perché» del paesaggio stesso: la vista di un paesaggio, infatti, oltre a coinvolgere la dimensione sensoriale [...], può stimolare anche un approccio più razionale, attraverso cui individuare i processi e i fattori responsabili delle diverse forme visibili che ci appaiono (p. 57).
- 4) un *livello temporale*, che rimanda a riflettere sui fattori e sulle dinamiche che agiscono e modificano i paesaggi, portando “a ragionare prima di tutto sul paesaggio «di ieri»; ma [...] può anche portare – e si tratta di un passaggio assai significativo dal punto di vista educativo – a ragionare sul paesaggio «di domani». [...] Non diamo risposte, ma costruiamo ipotesi, immaginiamo scenari, facciamo emergere i nostri desideri e i nostri timori; comprendiamo che le azioni che compiamo come collettività avranno delle conseguenze, ne diventiamo più responsabili” (p. 57).

Come si può notare nella descrizione di questi quattro livelli di lettura, la percezione visiva assume un ruolo centrale – anche se non esclusivo o autoreferenziale – per stimolare l’analisi descrittiva, la riflessione emotiva, il pensiero critico, l’immaginazione spazio-temporale e, non ultimi, il senso civico e la partecipazione attiva dell’individuo. Con la divisione in livelli di lettura, pertanto, non si intende destrutturare linearmente l’esperienza soggettiva del paesaggio ma, al contrario, tutelarne la sua complessità ciclica, segnalare l’impossibilità di scindere l’immaginario individuale da quello sociale: la percezione del paesaggio dalla sua rappresentazione e, entrambe, dall’azione *in* e *su* di esso. A questo proposito, all’interno del citato report, Castiglioni propone uno schema

concettuale che può essere utile per comprendere il senso di questa ciclicità tra visione e azione.

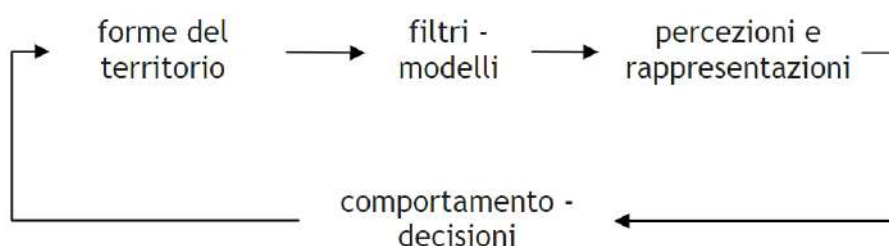


Figura 20. La circolarità del vedere e dell'agire nel processo di costruzione del paesaggio

(Fonte: Castiglioni, 2009, p. 79)

Se si accoglie la logica di questo schema, non è possibile individuare un punto di partenza ed uno di arrivo nel processo di costruzione del paesaggio. Le percezioni e le rappresentazioni influenzano il comportamento e le decisioni, ma sono a loro volta un prodotto “orientato” da modelli, filtri e credenze che non sono circoscrivibili all’esperienza individuale. Modelli e filtri che certo dipendono dalla dimensione morfologica, materiale e visibile del territorio, la quale a sua volta è il risultato di una complessa e intangibile storia di comportamenti e decisioni che hanno condizionato lo sviluppo, il cambiamento o la conservazione delle forme territoriali. E così, si potrebbe proseguire ancora.

Forse proprio in virtù della complessità di questa logica circolare e ricorsiva, al contrario, il “percorso” pedagogico che ne deriva si sostiene su una progressione in cui un punto convenzionale di partenza c’è e risiede proprio nell’esercizio della visione. Evidentemente, questo approccio educativo muove da un’idea di osservazione attiva del paesaggio, riabilitando – torna in mente la citazione da Turri (1998) – la sinergia tra il vedere e l’agire come strumento per *saper* vedere e *saper* agire. In altre parole, in questo modello, il “vedere” funge da stimolo per attivare un processo di consapevolezza percettiva del paesaggio, quindi imparare a vederlo oltre una prospettiva statica ed egocentrica, oltre la contingenza temporale dell’oggi, oltre i limiti angolari del punto di

vista. Vale a dire, imparare a immaginare e a immaginarsi attivamente nel paesaggio, *oltre, prima e dopo* l'esperienza visiva. A giudizio di chi scrive, il punto di forza di questo approccio didattico non risiede né nel punto di partenza – la percezione oculare – e né nella direzione di marcia, che tende alla costruzione di un pensiero critico, civico, metacognitivo e pragmatico. Punto davvero peculiare, invece, è il passaggio intermedio, che risiede nell'acquisizione di un metodo per la costruzione di un'idea visiva del paesaggio. Dove, per idea visiva, si intende una vera e propria immagine mentale su cui interrogarsi, da mettere costantemente in gioco e, soprattutto, da trasformare in azione. A questo proposito, si può perfettamente concordare con Maria Chiara Zerbi quando sostiene che “non è tanto la realtà che influenza i comportamenti, quanto piuttosto l'idea che ci si è fatti di essa” (Zerbi, 1993, p. 83, cit. in Castiglioni, 2012, p. 55). Esattamente per questa ragione, dunque, la prerogativa e l'efficacia di un percorso educativo strutturato su differenti livelli di lettura risiede appunto nello stimolare le idee *che ci si è fatti* della realtà e quindi nel lasciar fiorire quelle *che ci si può fare* di essa.

Su queste premesse, si è ritenuto coerente sul piano teorico non solo poter declinare il modello dei livelli di lettura del paesaggio nella forma di un'intervista, ma anche rivolgere le domande a delle persone con disabilità visiva.

Più precisamente, in sede di progettazione delle interviste, si è provveduto a modificare, integrare e ridimensionare questo schema operativo sulla base di tre condizioni che è utile chiarire.

In primo luogo, le domande sono state poste non con riferimento alla percezione diretta e contingente del paesaggio di Barcis, ma nell'intento di stimolare il ricordo, le sensazioni e l'immaginazione della persona intervistata. Questa scelta risponde al desiderio di portare gli intervistati a riflettere e a comunicare le informazioni, le percezioni e le impressioni relative alla loro esperienza *già* vissuta a Barcis. In altre parole, più che ad una *lettura*, gli intervistati sono stati invitati a cimentarsi in una *scrittura* – in forma verbale – del paesaggio di Barcis. Ammesso, ovviamente, che di paesaggio si possa parlare.

Il secondo punto, infatti, si riferisce allo specifico interesse nei confronti dell'idea di paesaggio propria degli intervistati. In virtù di tale interesse, lo schema operativo sopradescritto è stato integrato con due ulteriori livelli di indagine, volti a comprendere il

significato che ciascun intervistato avrebbe conferito alla parola “paesaggio” (denominato *livello semantico*) e se questo termine fosse o meno attribuibile ai luoghi di Barcis (denominato *livello attributivo*).

Il terzo ed ultimo punto si riferisce ad un ridimensionamento dello schema operativo, resosi opportuno per ragioni di ordine logistico e organizzativo. Come si vedrà di seguito, le domande rivolte agli intervistati prendono espressamente ispirazione dal modello di lettura proposto da Benedetta Castiglioni, ma di fatto – una volta declinate nella forma dell’intervista – ne colgono solo alcuni aspetti, non dedicando a ciascun livello il tempo, l’approfondimento e gli strumenti accessori che invece sarebbe indicato riservare in sede di una vera e propria attività didattica.

Alla luce di quanto detto, si è scelto di realizzare delle interviste con domande semi-strutturate. Vale a dire, citando Rita Bichi, domande nelle quali:

“chi intervista non si limita a porre una domanda e memorizzare la risposta proponendo poi la domanda successiva, con un ordine domanda-risposta-domanda. All’interno dello stesso atto di interrogazione, cioè, possono esserci altri interventi volti a una migliore comprensione o approfondimento della risposta fornita” (Bichi, 2007, p. 54).

Considerata, dunque, l’adozione di un grado intermedio di direttività (*Ibidem*, p. 57) e che in molti casi si è rivelato necessario integrare i quesiti per facilitarne la comprensione o chiarire alcuni dubbi espressi dall’intervistato, lo schema-guida con cui sono state rivolte le domande è stato il seguente:

- 1) *Livello denotativo*: Come descriveresti i luoghi in cui ci troviamo?
- 2) *Livello connotativo*: C’è qualcosa che ti piace e/o che non ti piace di questi luoghi e perché?
- 3) *Livello temporale passato*: Come immagini questi luoghi nel passato?
- 4) *Livello temporale futuro*: Come immagini questi luoghi nel futuro?
- 5) *Livello semantico*: Cosa significa, per te, la parola “paesaggio”?
- 6) *Livello attributivo*: Secondo te, i luoghi di Barcis possono essere definiti un paesaggio?

Per quanto concerne il campione degli intervistati, questo non è stato preselezionato, ma costruito su base volontaria all'interno dei partecipanti al campo estivo LEA. Il campione totale coinvolge 20 persone con differenti tipi di disabilità visiva, di un'età compresa tra i 15 e i 69 anni. Le interviste sono state realizzate in uno spazio aperto attiguo alla residenza, individualmente (in una forma *face to face*) e in due sessioni, coinvolgendo altrettanti gruppi di partecipanti al campo estivo del 2019: la prima nei giorni 12 e 13 luglio e la seconda (con un nuovo gruppo che ha preso il posto del primo) nei giorni 25 e 26 luglio del 2019. In entrambi i casi, le interviste sono state realizzate dopo circa un paio di giorni dall'arrivo di chi scrive, alle quali è seguito lo svolgimento (anche questo, volontario) di brevi attività didattiche che saranno poi commentate nel prossimo capitolo. La tabella che segue delinea un quadro generale degli intervistati per quanto concerne il nome, l'età e la tipologia di disabilità visiva. Per quanto riguarda quest'ultimo dato, ci si limita a segnalare se si tratti di cecità o di ipovisione e se queste siano congenite o acquisite, senza fornire ulteriori dettagli tecnici circa l'entità della minorazione, le cause della stessa, la forma degenerativa ed eventuali pluriminorazioni, quand'anche gli intervistati abbiano spesso e liberamente ritenuto opportuno il comunicarli. L'intuibile ragione di questa scelta si riferisce non solo alla natura sensibile dei dati, ma anche al fatto che qualsiasi informazione tecnica e/o deduzione logica su di essi resta competenza di uno specialista entro uno studio dedicato e non di chi scrive all'interno di questa ricerca.

Iniziale del nome	Età	Disabilità visiva
A.	69 anni	Cecità acquisita
A.	17 anni	Cecità congenita
A.	33 anni	Cecità acquisita
A.	19 anni	Ipovisione congenita
D.	19 anni	Cecità congenita
D.	17 anni	Cecità congenita
E.	22 anni	Cecità congenita
E.	41 anni	Cecità congenita
F.	26 anni	Cecità congenita
F.	25 anni	Cecità congenita
F.	35 anni	Cecità congenita
F.	22 anni	Cecità congenita
L.	18 anni	Cecità congenita
L.	25 anni	Cecità congenita
L.	56 anni	Cecità acquisita

M.	41 anni	Cecità congenita
M.	26 anni	Ipovisione congenita
M.	29 anni	Cecità congenita
M.	15 anni	Ipovisione congenita
M.	25 anni	Cecità congenita
O.	43 anni	Cecità congenita
S.	23 anni	Ipovisione congenita
T.	16 anni	Cecità congenita

Figura 21. Tabella recante iniziale del nome, età, tipologia di disabilità visiva delle persone intervistate.

Nei tre paragrafi che seguono, sarà presentata una selezione delle risposte raggruppate per coppie di livelli (denotativo-connotativo; temporale passato-temporale futuro; semantico-attributivo). All'interno di ciascun paragrafo, tali risposte sono state riportate e organizzate in base ad alcuni aspetti tematici ricorrenti e/o ritenuti particolarmente significativi sulla base del percorso teorico condotto fino a questo momento. Come si potrà notare, le risposte sono sempre corredate da brevi note introduttive e/o commenti ma, al contempo, si è cercato di riservare uno spazio maggiore alla voce degli intervistati e di conservare il più possibile le trascrizioni nella loro integrità

3.4.2.1 Livello denotativo e connotativo

Dopo una breve presentazione personale (relativa a nome, età e tipo di disabilità visiva), le prime due domande con cui si è aperta l'intervista ha provato a toccare quelli che in precedenza sono stati definiti i livelli denotativi e connotativi di lettura del paesaggio:

- Livello denotativo: *Come descriveresti i luoghi in cui ci troviamo?*
- Livello connotativo: *C'è qualcosa che ti piace e/o che non ti piace di questi luoghi? Perché?*

Nelle domande, tuttavia è stato appositamente evitato il riferimento al paesaggio, lasciando aperta la possibilità che questa parola venisse liberamente adottata o meno dall'intervistato. Per questa ragione, si è optato per l'espressione "i luoghi in cui ci troviamo", formula il cui plurale suggerisce la possibilità di considerare una molteplicità

di contesti spaziali e la cui voluta indeterminatezza intende invitare l'intervistato a localizzare, estendere o ridurre liberamente la scala della propria risposta.

Come infatti si potrà osservare nelle risposte selezionate, gli intervistati hanno interpretato le domande talvolta con riferimento circoscritto al borgo, in alcuni casi al territorio circostante, in altri alla residenza fisica del campo estivo o, in forma astratta, alla stessa esperienza di vacanza.

Uno dei principali aspetti che emerge dalle risposte degli intervistati è la diversa percezione della leggibilità e della sicurezza, in termini di mobilità autonoma, di questi “luoghi”, tema ricorrente sia a livello denotativo che a quello connotativo.⁷⁸

Ad esempio, alla domanda “come descriveresti i luoghi in cui ci troviamo?” (di seguito: domanda 1) F., 22 anni, non vedente congenita, risponde:

Sono luoghi molto tranquilli, in cui però è difficile muoversi in autonomia, senza che si viene guidati, secondo me, perché comunque ci sono sì, punti di riferimento, ma che sono più naturali che artificiali, possiamo dire, tipo, le discese del terreno, o le salite, eccetera, che possono anche venire spostate. Per esempio, una panchina, uno può anche prenderla come punto di riferimento, però se poi viene spostata ti saluto. Il guard-rail, stessa cosa, nel senso che è una staccionata, ci può stare sempre, perché normalmente le staccionate non vengono spostate, però il legno può marcire, quindi anche lì possiamo trovare delle variabili che possono cambiare da un momento all'altro, come l'assetto del lago per esempio, e questo disorienta un po'. In luoghi poi molto silenziosi, in cui di solito un non vedente trova un po' difficoltà ad orientarsi, proprio perché il silenzio non ti fa capire che cosa succede intorno a te. Quindi... non sai bene che situazione hai. Trovarti punti di riferimento solidi è difficile in luoghi come questi

Argomentazione poi raffinata a livello connotativo, con la domanda “C'è qualcosa che ti piace e/o che non ti piace di questi luoghi e perché?” (di seguito: domanda 2):

F: Mi piace il fatto che si possono esplorare con una guida ma allo stesso tempo da soli, perché sono spazi molto grandi che offrono, comunque, novità.

⁷⁸ Una pubblicazione che resta fondamentale per approfondire il tema del rapporto tra mobilità, sicurezza personale e percezione spaziale in caso di disabilità visiva è Galati (1992).

Non mi piace perché, ecco, sono luoghi molto condizionati dall'assetto geografico, perché c'è molta natura intorno, quindi molta variabilità che è imprevedibile, quindi difficile da gestire. Per una poi che viene dalla città, gestire gli imprevisti in campagna è difficoltoso, appunto, per il silenzio che c'è.

Di un parere affine, se pur a un grado di argomentazione meno approfondito, è M., 29 anni, non vedente congenito:

Domanda 1. M.: *È come una bella casa, una casa con due piani, uno sotto, uno sopra. Dove sotto c'è il terrazzino, si sta fuori, si mangia fuori. C'è dentro un salotto con dei tavoli e la cucina.*

Intervistatore (di seguito: I.): Niente di più?

M: *Ci sono delle strade, c'è dei ponti, ci sono... proprio c'è il lago, ci sono due fiumi, uno che... il torr... il Cellina e il... quell'altro non mi ricordo più. E il... Pentina, che vanno su questo lago.*

Domanda 2. M: *Beh, non mi piace camminare da solo in quel luogo là perché mi fa paura, come dire, il territorio cioè. Mi piace il lago, mi piace sentire la natura, camminare nel lago, sentire l'acqua del lago*

Le risposte di M. introducono un altro aspetto che ha richiamato l'attenzione di chi scrive. Vale a dire, l'adozione di una scala domestica – probabilmente complice l'uso della parola “luoghi” – per rispondere alla domanda 1, scala a cui viene associata una sensazione positiva di sicurezza per la mobilità. È il caso, ad esempio, di L., 56 anni, cieca acquisita, peraltro l'unica di tutto il gruppo che utilizzerà la parola paesaggio nelle prime due risposte:

Domanda 1: L.: *La casa è molto grande. Cioè, è comoda e tutto. Il paesaggio è un ambiente rilassante, senti il lago, senti il... C'è il paese, dove ci si può rilassare, e poi stare anche in compagnia, con altre persone cioè... Per me è molto, molto importante.*

Domanda 2: L.: *Beh. Che non mi piace non proprio. È che, come senso di orientamento, proprio... Nonostante l'avessi fatto da tanti anni, mamma mia oh... Molto difficile orientarsi. Cioè, non so. [...] Ma è di mio, così. Forse perché sono abituata a essere portata, quindi è diverso no?*

Spesso, peraltro, questa preferenza per la scala domestica si traduce in accurate descrizioni degli ambienti della residenza, molto meno dettagliate quando riferite agli spazi esterni. Queste, ad esempio, sono le parole di D., 17 anni, cieco totale con glaucoma congenito:

D: *Luogo... casa Fontane, intendi?*

I: Come desideri, sei libero di dare alla parola “luogo” i significati che preferisci.

D: *Beh allora, partiamo magari da casa Fontane che, diciamo, è il luogo dove ci troviamo anche adesso, fondamentalmente. Eh no, è una struttura abbastanza, secondo me, lineare, cioè è una struttura... che il corridoio, sono le otto camere sopra, è molto semplice voglio dire, sono quattro a destra e quattro a sinistra... Non è che puoi sbagliare più di tanto. Poi le scale comunque sono una, voglio dire, è una, punto. Poi vabbè, il salone lo trovo abbastanza ampio, e... [...] Diciamo che è un posto molto confortevole per me, ok?, e, genericamente, per esempio, il salone è abbastanza ampio comunque, c'è l'atrio, lì dove c'è il bancone ma comunque non ci sono grosse difficoltà secondo me, a muovermi qua. [...] In generale Barcis è una località molto tranquilla, per cui non ci sono grossi pericoli, ma in generale... Per esempio, non so, da qua al cancello è tutto dritto. Comunque è molto lineare come struttura, per cui è abbastanza semplice da girare, da muoversi, e anche da imparare a memoria. [...] a livello mappale, a livello di mappa non ho proprio mentalmente una mappa, perché io purtroppo non li giro molto questi luoghi, quindi non frequento molto Barcis al di fuori dei campi. Però all'interno dei campi diciamo che comunque per esempio la strada che abbiám fatto è molto dritta, cioè comunque sono strade molto semplici secondo me. [...] I pericoli sono molto pochi voglio dire, per cui anche abbastanza semplice da girare tranquillamente.*

Posizione, questa, che viene confermata da D., anche nella domanda 2:

D.: *Barcis è molto tranquilla, per cui, appunto... Quando sono qui io sinceramente sto in pace, perché è molto tranquilla, non ci sono grossi problemi, per cui... Molto genericamente, diciamo che nel trovarmi qua io sono tranquillo perché comunque è un ambiente semplice, tranquillo, senza grossi problemi. Cosa non mi piace? Oddio, domanda di riserva?*

Si può notare, nella descrizione che D. fa della residenza, l'adozione di una strategia di immaginazione mentale (*mental imagery*) che in letteratura è nota come *route perspective* e che consiste nel riprodurre mentalmente e/o verbalmente un contesto spaziale rispettandone la sequenzialità, come se lo si stesse ripercorrendo virtualmente con il pensiero. Strategia analitica, questa, che diversi studi attestano come molto frequente nelle persone con disabilità visiva e che, nel caso di D., viene conservata e preferita alla sintesi del "livello mappale" – noto invece in letteratura come *survey perspective* – anche nel momento in cui la scala descrittiva si estende, pur impoverendosi di dettagli, in direzione del borgo di Barcis (*"la strada che abbiám fatto è molto dritta"*).⁷⁹

Altrettanta attenzione agli spazi della residenza, secondo una medesima prospettiva *route*, si ritrova in: D., 19 anni, non vedente congenito, F., 26 anni, non vedente congenito e in M., 15 anni, ipovedente (l'unico del gruppo alla sua prima esperienza a Barcis):

Domanda 1. D.: *Vabbè, il luogo che maggiormente frequentiamo è la casa, dove noi dormiamo insomma, dove mangiamo, e che ha un portico, dove c'è un portico, dove si mangia, con il tavolo di legno. Poi si entra, ci stanno pure dei tavoli dentro, la porta per andare su verso le camere, che ci stanno le scale, e da destra fino a sinistra ci sono quattro stanze a destra e quattro stanze a sinistra, tutte doppie, qualche singola e una tripla [...].*

Domanda 1. F.: *Intanto questa è Casa Fontane, cioè la casa nella quale si tiene il soggiorno. Qui siamo sotto il portico, no?, che è il punto normalmente dove si fa pranzo e cena. [...] Questo è il punto dove facciamo pranzo e cena, normalmente, no?, quando il tempo lo permetta, appunto, perché altrimenti facciamo come oggi che siam stati*

⁷⁹ Per un inquadramento e una bibliografia di base sui concetti di *survey perspective* e della *route perspective*, si consiglia la lettura di Donati (pp. 51-64, in Marotta *et. al.*, 2013). All'interno di questo lavoro, il tema sarà ripreso nel capitolo 4.

dentro, dove facciamo colazione. Poi, uscendo c'è il cancello, i gradini... Non so esattamente da qui quanto sia distante, comunque c'è, sempre qua a Barcis, il bar Sport. [...].

Domanda 1. M: Allora, noi adesso, dove stiamo effettuando la registrazione, ci troviamo a casa Fontane. È uno spazio molto ampio, suddiviso su due livelli: piano terra e piano uno. [...] Vabbè, oltre alla sala delle riunioni ci sta la sala pranzo, la cucina, e basta. Poi se si sale al piano uno si trovano tutte le stanze da letto. Sono disposte quattro a quattro, sulla parete sinistra del corridoio e sulla parete destra del corridoio.

In alcuni casi, anche quando la scala spaziale si estende, il riferimento alla tranquillità e alla sicurezza restano degli elementi ricorrenti sia a livello denotativo che connotativo. È il caso, ad esempio, di E., 41 anni, e in L. 18 anni, entrambi non vedenti congeniti.

Domanda 1. E.: Allora, io a Barcis ci sono stata anche altre volte, ma in giornata. [...] son stata proprio sul lago ed è una bella zona, tranquilla, e anche dove, in cui si sta bene, specialmente d'estate, e puoi anche camminare. Ed è una zona tranquilla, non pericolosa. Poi naturalmente dipende dove vai, ma finora io mi sono trovata bene, ecco. La zona che c'è [sic] il lago, ci sono tanti torrenti... sì, torrenti, cascate, ed è molto bello ascoltare il rumore dell'acqua. Quando cammini ti rilassa.

Domanda 2. L.: Allora, mi piace la pace, la calma, la tranquillità che è possibile riscontrare. Mi piace il fatto che il paese è molto facile da capire, e quindi di conseguenza anche per noi non vedenti è possibile muoversi da soli. In realtà, cose che non mi piace non... è un po' difficile trovarle. Diciamo che probabilmente non verrei qui a vivere, ma come paese di vacanza è perfetto, in quanto offre tutto ciò di cui si ha bisogno.

In linea di massima si può sostenere che, nella maggior parte degli intervistati, il livello denotativo si confonde con quello connotativo, vale a dire che molte delle descrizioni dei luoghi richieste dalla domanda 1 tendono ad essere delle opinioni autoriferite, in termini scalari (es. preferenza per la dimensione domestica) e/o di pratica soggettiva (es. sicurezza personale). Anche nei pochi casi in cui il livello denotativo si attiene ad una

descrizione più oggettiva, schematica e su una scala più vasta, al livello connotativo la scala ritorna ad essere autocentrata, peraltro sempre con un'attenzione ricorrente nei confronti della mobilità autonoma. Queste, ad esempio, sono le risposte di F., 25 anni, cieco congenito.

Domanda 1. F.: C'è il lago... C'è un lago, ci sono le montagne, le montagne sono... Il lago è basso, è più basso delle montagne, le montagne sono più in alto rispetto al lago. Poi... E poi cosa c'è? Poi dalla parte opposta del lago c'è il centro di Barcis.

Domanda 2. F.: [...] A me piace molto la passeggiata lungo il lago, lungo il lago di Barcis. [...] Mi piacciono molto le passeggiate, le passeggiate in montagna, i sentieri nel bosco. [...] cioè, a contatto con la natura. E mi piace di meno le passeggiate nel centro di Barcis, invece. [Le passeggiate in montagna mi piacciono perché] [...] l'aria è più fresca, cioè, c'è venticello, c'è... mi piace la natura anche. E poi perché [...] c'è meno gente, c'è più silenzio, sono più silenziose, così insomma...

In alcuni casi, invece, alla descrizione più neutra e sintetica della risposta alla domanda 1, sembra che la domanda 2 apra ad un'argomentazione più dettagliata (e forse più distesa), che talvolta arriva a toccare la dimensione affettiva, legata alle relazioni umane che i partecipanti intrattengono e hanno costruito con i compagni nel corso degli anni. Indicative, sotto quest'aspetto, sono le parole di M., 26 anni, cieco parziale, e di A., 19 anni, ipovedente:

Domanda 1. M.: "Ok, beh. Ci troviamo, sì, in montagna, con il lago, con... il lago, poi c'è, c'è il ponte, con un bar, sì, più di un bar, con la gelateria, con... Sì, c'è anche una chiesa... Montagne attorno..."

Domanda 2. M.: Ok... Boh, di questi luoghi mi piace il fatto che permettono di stare in mezzo alla natura, il fatto di fare certe attività, magari andare un attimo tanto all'avventura. Poi vabbè, anche il fatto che venendo da, cioè, da alcuni anni comunque si sta in compagnia, ci si diverte, si sta in... E sembrava una famiglia, o comunque si rimane in contatto con altre esperienze di altri ragazzi non vedenti, quindi, c'è sempre

da imparare anche da loro. La cosa che non mi piace, cioè, probabilmente, è che essendo un piccolo paesino, sì, oltre alla vita notturna, il fatto che per trovare [...] servizi di una normale città per, diciamo, per viverci tutti i giorni, bisogna, diciamo, comunque prender la macchina magari, o spostarsi diciamo ad alcuni chilometri di distanza.

Domanda 1. A.: Beh, sicuramente ci troviamo in una località di montagna, non molto alta, comunque, perché appunto non ci troviamo ad altezze elevate. Ci troviamo appunto in una località dove è presente un lago, il lago di Barcis, quindi vediamo questo lago e le montagne appunto che spiccano sopra a questo lago, la vegetazione, quindi gli alberi, però comunque c'è un paese, quindi le case, la chiesa, i bar, tipici di un paese, ecco.

Domanda 2. A.: Allora, diciamo che, per un motivo un po' strano, anche se non sono dei luoghi così particolari, così originali, così nuovi, per me sono luoghi famigliari perché, venendoci da così tanto tempo, e venendoci con delle persone che sono diventate un po' una seconda famiglia, per me sono luoghi famigliari. Quando io li rivedo è come se tornassi un po' quasi a casa, o comunque mi sentissi molto accolta da questi luoghi. E perciò per me è una sensazione molto bella ritornarci ogni anno, comunque ritornarci sempre. Cosa non mi piace... boh, non lo so. Ovviamente non sono luoghi frenetici, non sono luoghi dove si può fare la movida notturna, però si possono sfruttare in altri modi, ecco.

È interessante notare, inoltre, che solo in pochi casi la domanda 2 ha lasciato emergere le sensazioni positive legate alla qualità della percezione ambientale, dato tendenzialmente non considerato dalla maggior parte degli intervistati. Sotto questo aspetto, si rimanda alle risposte di M., 41 anni, cieca congenita, e di A., 33 anni, cieca acquisita.

Domanda 2. A.: E poi, come posti che mi piace, il giro del lago, perché si sente molto il profumo della natura, e anche, quando c'è ombra, si sente quel profumo umido che proviene dalla terra bagnata o dal lago stesso, così. E poi comunque mi piace anche - cioè tutto comunque... Anche il centro... e poi anche, i percorsi che abbiamo fatto in montana, quando abbiamo fatto il picnic in un posto all'aria aperta, diciamo. Di cose che non mi piacciono non c'è! [risa] Boh, va bene tutto

Domanda 2. M.: [...] *Vengo a Barcis da tre anni circa, un'esperienza molto bella, molto interessante. È bellissimo essere qui in questo posto, perché è un posto molto accomodante, accogliente. Immersi nel lago, è bellissimo stare in silenzio ad ascoltare il rumore della natura, degli animali al mattino presto, degli uccelli che cantano, il ruscello... L'ascoltare proprio, il sentire con l'olfatto il profumo del lago, la freschezza, percepire la freschezza dell'odore dell'acqua, il percepire il vento sugli alberi... bellissimo. Cosa non mi piace? Non mi piace nulla, cioè nel senso: mi piace tutto... Anche se, diciamo, che quest'anno, questo cambiamento appunto che c'è stato a seguito di questo vento forte che ha trasportato un po' il lago, un po'... che ha distrutto un po' com'era, io spero che torni come prima, ecco. Era più bello prima, lo preferivo.*

Risposta, quest'ultima, tra le pochissime ad introdurre anche una dimensione temporale, in questo caso legata ai cambiamenti prodotti dalla tempesta Vaia a cui si è già fatto cenno. L'evento viene citato anche da F., 35 anni, non vedente congenito, l'unico a fare cenno – peraltro, nella domanda 2, a livello connotativo – all'aspetto gestionale e quotidiano dei luoghi di Barcis.

Domanda 2. F.: *Mah, io dell'abitato di Barcis non ho, non ho niente da recriminare all'amministrazione locale. Però il fattore di vedere tutti 'sti mezzi pesanti che entrano in paese, che... Capisco che magari quella è la strada, magari altre non ce n'è, però ce ne sono troppi. E poi boh, il manto stradale non è al massimo. Però il fatto del lago è anche ben tenuto, nonostante che hanno avuto quell'uragano tra ottobre e novembre dello scorso anno. Hanno fatto dei lavori notevoli da gennaio a qua, a oggi. Quindi... Sì, è un posto che è stato... è ancora da svilupparsi bene, da quel punto di vista.*

3.4.2.2 Livello temporale passato e futuro

La seconda e la terza domanda che sono state poste agli intervistati richiedeva loro di immaginare come potessero essere stati in passato i “luoghi in cui si troviamo” e come

questi potrebbero essere in futuro. Nella fattispecie, le due domande sono state così formulate:

Livello temporale passato: *Come immagini questi luoghi nel passato?*

Livello temporale futuro: *Come immagini questi luoghi nel futuro?*

Anche in questo caso, così come già osservato nelle domande precedenti, si è provato a dare al quesito una forma aperta, lasciando un ampio margine interpretativo all'intervistato sia sul piano del raggio temporale che su quello della scala spaziale. Margine che, in particolare nella domanda sul futuro dei luoghi, ha poi permesso agli intervistati di esprimere liberamente una prospettiva di sviluppo a loro giudizio plausibile o una più personale e auspicabile.

Nel quadro complessivo delle risposte, uno dei temi maggiormente ricorrenti è stato il riferimento alla tempesta Vaia del 2018 e, nello specifico, agli effetti che questa ha avuto per le sorti del lago di Barcis. Come si avrà modo di notare, pur in diverse forme argomentative, questo evento sembra costituire per alcuni degli intervistati una sorta di termine di riferimento temporale che segna e comprime nel tempo il passato e il futuro di questi luoghi.

Queste, ad esempio, sono le parole di A., 33 anni, non vedente congenita, dalle quali emerge non solo la rilevanza dell'evento, ma anche l'esigenza di comprendere, oltre le pure descrizioni verbali, un fenomeno dei cui effetti non ha ancora fatto diretta esperienza. Si noti, peraltro, come la ragazza intervistata faccia autonomamente riferimento alla parola "paesaggio" senza che questa sia stata specificata all'interno delle due domande.

Domanda 3. A.: *Ah beh nel passato... Sì sì, c'è stato il cambiamento dell'uragano, credo, l'unico cambiamento penso che sia quello. Anche se, ecco, c'è questa cosa che mi manca, nel senso: secondo me il paesaggio me lo figuro meglio in testa se lo tocco con mano. Cioè, nel senso, non ho avuto possibilità di entrare nel lago qua davanti, così riuscivo a capire la differenza. Perché mi hanno detto che appunto c'è stato il ciclone, così... E quindi una volta qua si faceva il bagno, era anche alta l'acqua in certi punti, si andava anche in canoa e tutto, e quindi... Me lo ricordo com'era. Però adesso non ci sono entrata*

e quindi non riesco a capire bene bene cos'è cambiato, cioè mi hanno detto che l'acqua è bassa però non riesco a figurarmelo. Cioè, dovrei proprio andarci dentro con il corpo, con i piedi, camminarci dentro e capire cos'è successo, per avere un paesaggio. Però essendo che quello che è cambiato è appunto che là c'è solo, è rimasto come il fiume, un fiumiciattolo che tra l'altro l'anno scorso secondo me non sentivo così bene, invece quest'anno lo sento di più. Anche perché è rimasto solo lui, visto che il lago ormai... è bassa l'acqua, non c'è, più di tanto.

Domanda 4. A.: *Eh, in futuro, boh, io spero che torni come prima [risa]. Però pazienza, boh. Penso che rimanga così com'è, alla fine, la natura fa il suo corso*

Da parte di F., 22 anni, non vedente congenita, invece, emerge una descrizione del fenomeno completamente verbale, costruita su una scala spaziale più estesa e forse anche per questo non esplicitamente legata a informazioni di natura sensoriale.

Domanda 3. F: *In passato... Barcis lo immagino come un paese incastonato in una conca, come in effetti in realtà è, perché il lago è una conca, in cui però questa conca si espande dal centro, in cui abbiamo il lago, fino ai bordi in cui abbiamo il paese, appunto.*

Domanda 4. F: *In futuro... Penso che il paese scorrerà sui due lati di un torrente, perché quello che abbiamo davanti casa è in realtà il greto di un torrente che, se la situazione non si ripristina, sarà quello che è adesso, quindi in sostanza davanti casa il torrente, e poco dopo casa il lago.*

Anche nelle parole di D., 19 anni, non vedente congenito, la presenza del lago sembra dettare la scala spaziale della riflessione. A variare, rispetto alle riposte precedenti (ma anche a quelle che seguiranno), è piuttosto la scala temporale passata, risalente ad un momento in cui il lago non era ancora stato realizzato.

Domanda 3. D.: *Boh, penso che in passato comunque per esempio il lago non esisteva, e che comunque, diciamo, quest'acqua è anche un'acqua idroelettrica perché trasporta corrente in tutti i paesi vicini. Nell'antichità mi ricordo che mi raccontarono che*

comunque non c'era la corrente in tutta questa zona di montagne, e quindi, grazie al lago, è stata fondata, cioè nacque, la energia idroelettrica, quindi insomma non c'era veramente nulla, da come mi ricordo.

Domanda 4. D.: *E in futuro, diciamo, tutte queste questioni del maltempo che non so il lago quanto possa reggere, perché già l'ha ridotto molto da quando i primi anni che ero venuto, che era un tutto unico, invece adesso ci stanno dei pezzi che sono pieni di ghiaia e non c'è manco un pezzo di acqua.*

In alcuni degli intervistati, inoltre, si riscontra espressamente il desiderio che, al ripristino dello stato dei luoghi, faccia seguito il recupero delle consuetudini di fruizione personale del lago. Ad esempio, secondo O., 43 anni e M., 41 anni, entrambi non vedenti congeniti:

Domanda 4. O.: *Mah, speriamo che il lago torni come è sempre stato, che mettano a posto. [...] per tornare magari a fare quello che si faceva anche prima. Kayak, il bagno...*

Domanda 4. M.: *Vabbè, in futuro, che... comunque vabbè, non è che mi aspetto grandi cose perché secondo me è già bello così com'è. Però appunto dicevo che mi piacerebbe che tornasse appunto quest... il lago com'era prima, cioè, il posto che, cioè tutti questi sassi diventino un po' più acqua e si possa raggiungere con più facilità il lago*

Prospettiva, quella della fruizione personale, che talvolta – come anticipato – sembra comprimere e manipolare la forma e la storia – passate e future – dei luoghi, portando ad immaginare non solo un loro ripristino qualitativo ma anche una sorta di maggiorazione quantitativa. Ad esempio, rileggendo le risposte di F., 25 anni, non vedente congenito, sembra che la qualità dei luoghi sia direttamente proporzionale alla quantità della pratica che, di essi, è possibile fare.

Domanda 3. F.: *Beh, vabbè, la diga c'è sempre stata... Cosa non c'era...? Quindi... No... [...] Beh, ad esempio... Beh, vabbè, il lago c'è sempre stato, il lago di Barcis, second... Adesso non mi viene molto... Non mi viene in mente. Vabbè, mi viene in mente una cosa, scusami, che prima c'era! Un attimo... Cioè, ad esempio, il fatto... prima si poteva fare il*

bagno, adesso non si può più. Cioè, c'era... c'era la possibilità di... Cioè, si poteva nuotare molto di più, e adesso invece con il fatto del disastro che c'è stato, insomma, adesso non c'è più la possibilità, ecco

F.: Per me sarebbe bello se fosse più alto, ecco, insomma. Con più mont... Cioè, più alto, sarebbe... A me piacciono le montagne più alte, le montagne...E poi... [...] Più boschi, più lago... Poi cos'altro... A me tanti più s... molti più, ad esempio, sentieri percorribili, più sentieri percorribili, tanti più sentieri, ecco

In altri casi, come in quello di L., 25 anni, non vedente congenito, sembra prevalere una coscienza ambientale e sociale che peraltro ridimensiona il tema ricorrente del lago come uno dei molteplici aspetti che caratterizzano il passato e il futuro dei luoghi.

Domanda 3. L.: In passato ricordo che qua c'erano alberi, boschi, c'erano foreste di alberi di varie specie. Però purtroppo non ci sono più per il fatto del vento abbastanza importante che li ha flagellati. E oltre cioè... Il fatto che mi ricordo è il fatto che la gente andava a fare le escursioni, picnic, nuotare nel lago, nei fiumi che erano presenti.

Domanda 4. L.: [Per il futuro] la cosa che mi auguro è che l'anno avanti questo luogo in particolare venga rispettato dalle persone, perché è un peccato veramente, proprio, quando alcune persone non rispettano un luogo perché forse non riescono pienamente a apprezzarlo com'è.

Dimensione sociale che emerge, in forme differenti, anche in altri ragazzi intervistati, per i quali tuttavia il “baricentro” spaziale della risposta si sposta sulla dimensione urbana e comunitaria di Barcis. Probabilmente per questa ragione, secondo L., 18 anni, non vedente congenito, da una parte non sono ravvisabili cambiamenti significativi che hanno riguardato il paese, ma al contempo è auspicabile che questa realtà resti “invariata” anche in una prospettiva futura.

Domanda 3. L.: In passato, secondo me, non sono luoghi in realtà che sono cambiati di molto. Dipende chiaramente se facciamo riferimento ad un passato molto lontano o ad

un passato più recente. Sicuramente m'immagino Barcis come il classico paese, una piccola comunità all'interno della quale si lavora e all'interno della quale soprattutto tutti si aiutano e tutti si conoscono, un po' come avviene in tutti i paesi.

Domanda 4. L.: *Nel futuro... in realtà io apprezzo Barcis così com'è, e vedendo i cambiamenti che avvengono nelle grandi metropoli la mia speranza è che questi territori rimangano invariati e conservino quel loro fascino della tradizione che mantengono da sempre*

Argomento, quello che si potrebbe definire della vivibilità di questi luoghi, che emerge in alcuni degli intervistati come punto dirimente e sul quale costruire ipotesi sulla Barcis del passato ma, sembrerebbe, soprattutto desideri o presentimenti (non sempre positivi) su quella del futuro. Ad esempio, nelle parole di A., 19 anni, ipovedente, è possibile intravedere quella che si direbbe una prospettiva di sviluppo sostenibile.

Domanda 3. A.: *Beh, nel passato m'immagino comunque non ci fossero tutte le costruzioni che ci sono attualmente, quindi gli edifici, i bar, i negozi, ma ci fosse semplicemente solo il lago, la montagna e la vegetazione, e comunque poche case in pietra molto, diciamo, fra virgolette "rudimentali", non troppo...come dire? Costruite, come si può dire insomma? ...Un po' la gente di una volta, quindi le cose che di più di una volta, come lavare nei pozzi, lavare nella fontana, ritrovarsi tutti in piazza, così, la domenica. Insomma, un po' le cose che c'erano una volta, comunque.*

Domanda 4: A. *E nel futuro... eh, nel futuro diciamo che, se dovessi desiderare io come potesse diventare, se dovessi sognare come potesse diventare, mi piacerebbe che rimanesse comunque con questa struttura, quindi con il lago, le montagne, però che nella sua, diciamo, particolarità, nella sua natura, fosse molto più possibile da vivere, quindi creare comunque delle strutture che lascino il posto così com'è, non cambino la natura del posto, però che facciano sì che le persone lo possano vivere in maniera più intensa*

Sotto questo aspetto, in alcune delle risposte è emerso il tema dell'isolamento geografico e logistico di questi luoghi, prefigurando un futuro di sviluppo economico e demografico

sempre più prossimo a quello di città. Il tutto non senza perplessità, come si può evincere dalle risposte E., 22 anni, A., 17 anni e di D., 17 anni, tutti non vedenti congeniti.

Domanda 3. E.: *Mah, in passato... In passato penso che fossero luoghi ancora più isolati, soprattutto se prendiamo l'antichità, quindi andiamo indietro con la storia, ancora le guerre non c'erano state; io credo che siano stati luoghi più isolati che mai.*

Domanda 4. E.: *E in futuro... eh, un po' complicato. In futuro, beh, sicuramente pieno di motorini, di smog, [...] però molto meno trafficati che una città, rispetto a una città. E con un flusso turistico molto alto, questo sicuramente.*

Domanda 3. A.: *Nel passato... Nel passato m'immagino ancora meno macchine, più aperta campagna, e più persone che ci vivevano e lavoravano qui, che lavoravano, che so, alla terra, e poi tornavano nelle case, nelle loro case in pietra, magari, [se] non dico una stupidaggine...*

Domanda 4. A.: *Nel futuro? Nel futuro penso che questo posto potrebbe ingrandirsi e sviluppare ancora più abitanti, però nel contempo non ne sono molto sicura, perché gli abitanti, cioè, le persone, preferiscono più maggiormente le grandi città*

Domanda 3. D.: [...] *Allora. Partiamo dal presupposto che secondo me qua prima c'era molta più natura – prima, stiamo parlando di... non tantissimo in realtà, prima che si iniziassero a costruire strade in asfalto, cose... Sicuramente c'era molta più natura, forse anche un bosco, ok? E poi vabbè, prima qua c'era il lago, adesso è sghiaiato tutto, ma questo è un discorso, parlando di natura... E già secondo me questo è un punto di riferimento [...], poi siamo passati all'asfalto, e secondo me più o meno il passato di questi luoghi è stato questo, cioè alla fine Barcis è un paesino piccolo se ci fai caso, turistico ma piccolo, e secondo me prima c'era molta più natura. Probabilmente dove ci sono adesso molte strade prima c'era molta più natura, basta vedere la strada che ho fatto... quand'era? ...Quando abbiamo fatto noi l'attività, mercoledì? Quindi... giovedì. È stata molto in natura. E c'erano molte erbacce perché secondo me lì l'uomo è passato*

molto poco. Secondo me il passato di questi luoghi è stato questo. Cioè, qua secondo me era, non dico tutta, ma part... cioè, quasi totalmente, natura.

Domanda 4. D.: Invece in futuro... sai che non lo so? Cioè, nel senso: in futuro non si sa – personalmente non so cosa useranno al posto dell'asfalto, che comunque alla fine con la storia che adesso c'è il surriscaldamento globale dubito che andranno avanti molto con l'asfalto, ma perché non ha senso. Inquina, non è utile – cioè, è utile, sì, ok, però è troppo usato secondo me, ok? Si potrebbe farne a meno in molti casi. E, per cui, in futuro magari si troveranno più alternative ecosostenibili, per cui ci sarà un cambio di materiali. Magari non sulle strade già costruite ma sulle strade da costruire si cambieranno materiali. Poi l'uomo secondo me non si fermerà, per cui, cioè purtroppo, la natura sparirà sempre di più. Anche la strada che abbiamo fatto appunto giovedì secondo me perderà molta della sua natura che ha. Cioè, giovedì siamo passati in mezzo all'erba, erbacce, alberi, sterpaglie, e ghiaio, puro ghiaio. E secondo me non so per quanto ci starà ancora, perché purtroppo l'uomo tende a prendere tutto ciò che la natura gli dà e di più di quello che gli dà, per cui... E per cui purtroppo questi luoghi me li immagino sempre con meno natura e più affollamenti, più popolazione, ma non popolazione che ci vive, perché comunque 200, 300 abitanti mi pare che siano di Barcis, 300 solo d'estate vojo di', non è che sono tantissimi... Però purtroppo il fatto che c'è turismo richiede più strade, quindi più strade richiede più asfalti, più comunque materiali che si useranno in futuro, e più asfalto richiede più inquinamenti, più... meno natura diciamo. Diciamo che secondo me purtroppo, in futuro, [...] la natura richiederà molto meno spazio, nel senso che verrà molto ridotta, e questo è un male, un grosso male.

Queste ultime testimonianze prospettano uno scenario reso incerto e preoccupante talvolta dal pericolo dello spopolamento, in altri casi dalle conseguenze dell'inquinamento (si noti come ritorna il riferimento al traffico motorizzato) e di un flusso turistico che comprometterebbe la dimensione naturale dei luoghi di Barcis. Non sono mancate, tuttavia, risposte più fiduciose in un futuro migliore sottolineano, ancora una volta, il peso specifico che in questo avrebbe la mobilità autonoma. Lo si evince, ad esempio, dalle risposte di M., 15 anni, ipovedente (che invece non sembra gradire le citate erbacce incontrate sul sentiero) e di F., 35 anni, non vedente congenito.

Domanda 4. M.: *Beh. Barcis ovviamente, sì, è un luogo bello. L'altro giorno, ad esempio, siamo andati su, a scalare una montagna... Però, a parer mio, dev'essere un po' più sistemato, lì è pieno di erbacce... Capisco che per fare una cosa del genere ci vogliano mille euro se non di più, ma, se proprio il comune di Barcis ci tiene al turismo, facesse un po' de sforzi, che, come dire, sistemerebbe un po' la roba.*

Domanda 4. F.: *Innanzitutto meno camion, meno traffico, così si rispetta un po' di più la natura e un po' di più anche il contesto ambiente-persona. Come stamattina: eravamo in una strada a aspettare un pullman – nemmeno una rientranza, un qualcosa di... a protezione, ecco.*

Mobilità che, secondo A., 69 anni, ipovedente acquisita, può addirittura diventare una garanzia per preservare la natura, la tranquillità e la vitalità di questi luoghi, le cui sorti sembrano preoccupare invece molti dei suoi compagni più giovani. Si noti, a questo proposito, che la donna – senza conoscere il contenuto della quarta domanda – ha autonomamente preferito iniziare da una prospettiva futura.

Domanda 4. A.: [...] *Io comincerei col futuro, perché io penso che l'uomo d'oggi cerca sempre più la tranquillità. Perché vivendo in questo mondo così... così movimentato... non "movimentato", non mi viene la parola! E... [l'uomo] cerca sempre di più di trovare dei posti tranquilli dove fare delle cose più naturali. E questo posto mi sembra veramente molto bello.*

Domanda 3. A.: *Per quanto riguarda il passato, invece, penso che gli abitanti di Barcis, ad esempio, abbiano avuto dei cambiamenti molto forti. Perché proprio... per quanto riguarda la differenza che c'è sulle possibilità che hanno le persone di muoversi... E quindi un tempo probabilmente non era così. E quindi adesso ci sono questi... ci sono anche dei turisti che vengono qua ogni anno, a passare un periodo, perché cercano appunto la tranquillità.*

Proprio tra i più giovani, tuttavia, strappa un sorriso ma fa anche riflettere la risposta di T., 16 anni, non vedente congenito e grande appassionato di calcio che, al passato desolato di questi luoghi, immagina si faccia strada un futuro più prettamente “urbano”.

Domanda 3. T.: *Mah, guarda, sinceramente non lo so. Nel passato me lo immagino senza case, spopolata, dove non c'è nessuno.*

Domanda 4. T.: *In futuro me lo immagino pieno di case, con tanti spazi dove stare bene e persino un piccolo stadio [risa]*

3.4.2.3 Livello semantico e attributivo

L'intervista si conclude con due domande che introducono per la prima volta un esplicito riferimento alla nozione di paesaggio. La prima delle due domande (*livello semantico*) invita l'intervistato ad esprimere una definizione personale della parola “paesaggio”, mentre la successiva (*livello attributivo*) chiede se e perché i “questi luoghi” siano identificabili o meno con tale parola. Più precisamente, le domande sono state così formulate:

Livello semantico: *Cosa significa per te la parola “paesaggio”?*

Livello attributivo: *Ritieni che questi luoghi possano essere definiti come un “paesaggio” e perché?*

Un primo tema emerso dalle risposte di alcuni degli intervistati è la connotazione visiva che, su più fronti, sembra caratterizzare la parola “paesaggio” e l'esperienza che si fa di esso. Richiamano l'attenzione, ad esempio, le scelte lessicali e gli esempi proposti da A., 17 anni, non vedente congenita:

Domanda 5: A.: *Paesaggio... Allora, il paesaggio è una panoramica, diciamo, una panoramica vista... Può essere un paesaggio che ci scorre fuori dal finestrino di una macchina per esempio, è una distesa, potrebbe essere una distesa di, che so, di campi, o anche un paesaggio... ciò che magari uno con l'aereo passa e vede, il... che ne so. Vabbè, è una città, che quando te arrivi lì, la città, il paesaggio di una città che si muove, in*

movimento su di te... [...] che si muove sotto di te e vive comunque, il paesaggio è anche un paesaggio vivo.

Domanda 6: A.: *...formano il paesaggio, sì*

I.: *...potrebbero essere definibili un paesaggio e perché?*

A.: *Perché sono... perché... Che domanda!*

I.: *Tu diresti: quello di Barcis è un paesaggio?*

A.: *Sì perché sono insieme di luoghi, ma il paesaggio può essere anche animato, cioè, si può vedere gente.*

Il dinamismo e la vitalità della “panoramica vista” di A. si trasforma in ricerca del silenzio nei luoghi naturali nelle risposte di D., 19 anni, e di D., 17 anni, entrambi non vedenti congeniti. Tuttavia, si noterà che mentre il primo sembra adottare la parola “panorama” come possibilità propria di chi vede, il secondo la rimodula oltre il dato visivo e, nella fattispecie, su una scala uditiva.

Domanda 5. D.: *Paesaggio per me significa comunque avere nulla intorno, cioè per dire in senso che c'è solo la natura, foglie, alberi, prati, senza nulla di strade, di... cioè comunque o montagne [...] dell'autostrade, comunque vedere tutte le, che ne so, colline o... E catene montuose insomma, questo penso.*

Domanda 6. D.: *Diciamo, la casa, che ti ho descritto, cioè, per me... Il lago sì, può essere... Visitare il lungolago, o che, può sembrare una bell... Magari a chi ci vede può sembrare diciamo un bel panorama da vedere. O anche per esempio le montagne, le colline, vedere quello che c'è dietro. Insomma, per chi ci vede, può essere un bel vedere, quello sì.*

Domanda 5. D.: *Allora, per me fondamentalmente un paesaggio può essere un panorama, cioè una vista che per esempio io ho affacciandomi da, non so... Quando vado su in una montagna posso avere un paes... vedere un determinato paesaggio. Cioè, un'ambientazione fondamentalmente. Io non ho molti modi per vedere questa*

ambientazione, però diciamo che, cioè, se mi metto lì, in silenzio, e ascolto, mi faccio un'idea abbastanza concreta, nel senso che... Per esempio, quando sono in natura riconosco chiaramente che è natura, per cui il paesaggio in quel caso è un paesaggio di natura, un paesaggio molto tranquillo. E comunque diciamo che, a differenza, non so, di un vedente che vede un paesaggio come un panorama, per me il paesaggio è il suono che emette quel determinato luogo. È un, diciamo un panorama uditivo invece che visivo

Domanda 6. D.: Allora, il paese di Barcis no. Cioè, no nel senso che è un paese, comunque, è una località. Il paesaggio che percepisco, cioè, il paesaggio – per me sono differenziate le due cose. Nel senso che il paese di Barcis è un paese. Il paesaggio che percepisco è un paesaggio molto tranquillo, è un paesaggio molto sereno, molto calmo, molto comunque in natura, e per cui nì. Nel senso che sono due cose separate, secondo me.

Per alcuni degli intervistati, invece, il richiamo alla dimensione visiva del paesaggio sembra in loro l'immaginazione, la memoria e l'attivazione della sensorialità residua.

Si riportano qui le risposte di E., 41 anni, non vedente congenita, di A., 33 anni, non vedente acquisita. In entrambi casi, si evince un'idea di paesaggio tendenzialmente naturale e la cui scala è variabile, da quella direttamente percepibile con il corpo (nel caso di A.) a quella intangibile, perché più estesa, e quindi conoscibile attraverso la mediazione verbale di un vedente (nel caso di E.).

Domanda 5. E.: Eh, eh... Provo... Dipende. Può esserci... Perché ci sono due: può esserci un paesaggio che può essere una cosa piccola, però c'è un paesaggio che può essere anche una cosa grande, una cosa anche indescrivibile, come spiegare?, perché ci sono dei paesaggi, come ti descrivono chi ti porta a camminare o chi ti dice: "Guarda che bel paesaggio, questo", no? Infatti ci sono... può essere una cosa piccola come può essere una cosa grande. Una bella cosa, ecco.[...] Beh, è una cosa... anche condivisa, perché comunque anche noi percepiamo di quello che ci può [...] spiegare, comunque. Non è... È per tutti, secondo me, tutto quello che ci circonda è anche a chi circonda.

Domanda 6. E.: Sì... Eh, anche secondo me. Infatti è vero, cioè... È più una zona di villeggiatura, o magari per chi ha anche le case qui, naturalmente viene qui, sta qui. Ma non è un paesaggio. Ti dà un paesaggio, è vero questo, ed è proprio il lago. Perché il lago, insomma, ti porta a starci qui... Fai la passeggiata del lago, il giro del lago, prendi il sole, vai nell'acqua, eccetera eccetera

Domanda 5. A.: Eh... Ehm... Bah, non so... Cioè quando mi descrive qualcuno il paesaggio, tipo i monti rocciosi... Per esempio una volta mi hanno raccontato che si vedeva la, il monte... che non mi ricordo come si chiama... che verso la fine è tutta roccia nera, si vede proprio che è roccia, non è più vegetazione. Paesaggio... Non so, se mi descrivono il lago, io m'immagino questa sponda d'acqua e ecco, con dei colori, non so, tra il verde smeraldo, in questo caso, ma m'immagino anche la riva, perché comunque io l'ho toccata, andandoci con i piedi l'altro giorno al lago, quando ho fatto canoa, e che è fatto di melma, cioè anzi all'inizio è roccia e poi, man mano che entri in acqua, è tutta melma, tutta sabbia strana [risa]. Bolle diciamo, penso che sia marrone. Quindi sarà un colore più scuro presumo, lì vicino a riva, mentre dove c'è un po' di profondità di acqua ha un colore diverso, penso, non so...

Domanda 6: A.: Ehm, sì! Nel senso... Sì perché comunque il paesaggio è composto da tante parti, anche dal terreno che si calpesta con i piedi. Se è ciottolato, se è tipo mosaico come avevamo detto l'altra volta, se è disconnesso, se è sterrato, se siamo in montagna, se diventa sentiero, con magari rovi a destra e a sinistra il burrone o comunque un precipizio... Cioè, ti viene un po'... cioè, lo calpesti anche, il paesaggio, comunque, poi ti circonda con le mani quando tocchi... Non so, se vai in montagna e c'è un tornante e a sinistra hai tutta la roccia, in maniera obliqua, e quindi senti con le mani com'è fatta la roccia, che magari tra un pezzo di roccia e l'altro sbuca fuori un po' d'erba, un po' di muschio. Un po' di, così... Per esempio, l'altra volta - cioè, l'altra volta, ieri sera, mi sono un po' allontanata dal prato dove porto il mio cane a fare i bisogni e ho toccato un muro pieno di muschio perché lì c'è tanta umidità e quindi io mi sono accorta che, appunto di questa parte di paesaggio. Con anche le lumache credo, perché era viscida, un qualcosa di viscido ho toccato [risa] [...].

Ricche di suggestioni, per quanto concerne i temi del rapporto tra tempo e paesaggio, sono le risposte di S., 23 anni, ipovedente. Si nota, in questo caso, non solo un'idea di temporalità riferita alla memoria soggettiva, ma anche una consapevolezza sul fatto che i paesaggi si trasformano indipendentemente dalla volontà degli uomini, talvolta stravolgendo il ricordo che si ha di essi e generando nostalgia in chi li percepisce. Tuttavia, è proprio questa indipendenza del paesaggio dalla volontà del singolo che, secondo S., lo rende libero e permette che altrettanto libera sia l'esperienza che se ne fa.

Domanda 5: S.: *Mah, secondo me il paesaggio... cioè, proprio la parola paesaggio è sinonimo di libertà, secondo me. [...] Cioè adesso ho chiuso gli occhi giusto per concentrarmi meglio. Secondo me appunto io potrei immaginarmi cento tipi di paesaggio, però secondo me, cioè, non c'è una definizione unica che ti potrei dare, perché appunto, come ho visto, tu parti da un paesaggio, ne hai in mente uno, poi dopo questo paesaggio cambia nel tempo. Cioè, come ogni cosa, come ogni persona, appunto, si evolve, e ovviamente non è detto che si evolve in meglio, in peggio... Questo non lo si può sapere. [...] Cioè, avendo in mente tanti paesaggi che mi sono rimasti in mente, che mi sono piaciuti tanto. Però poi non è detto che quando ci torno questi siano uguali. A volte sì, a volte no. E può essere che appunto il paesaggio sia sinonimo di libertà, piuttosto che magari anche di nostalgia, piuttosto che di solitudine, o di ricordo. Dipende da come l'hai vissuto prima, da se l'hai già visto prima, oppure se è la prima volta che ci vai. A volte diciamo che i paesaggi, quando li vedi, o comunque quando li percepisci, perché comunque tanti, cioè ormai tanti elementi mi... cioè, visivamente non ce li ho più [...] cioè, anche non avendo l'immagine visiva davanti ti resta dentro qualcosa, cioè tante cose ti restano dentro. Anche se magari non l'hai mai visto, appunto ti dà, ti dà tante sensazioni, emozioni diverse. Cioè ovviamente cambia se questa cosa l'hai vista o meno, prima. Secondo me. Perché, se tu l'hai vista, allora quando ci torni hai un ricordo e cerchi di rivedere, comunque di risentire, tutte le cose che avevi visto prima, e cerchi di trov... e fai un confronto. Questo confronto può essere appunto piacevole, spiacevole, e ti può dare delle sensazioni, delle emozioni diverse. E invece se non l'hai mai visto non puoi fare un confronto. Lo vivi al momento e basta. Quindi tu hai le sensazioni, le emozioni che ti generano in quel momento. Io penso che, secondo me, un paesaggio*

sempre... cioè penso che, se quel paesaggio sia un paesaggio bello, ti dà sempre emozioni positive.

Domanda 6. S.: Mah...sì... può essere definito un paesaggio. [...] ci sono tanti elementi, secondo me, che te lo possono far dire. [...] Cioè, io ti posso dare una risposta, un'altra persona te ne può dare un'altra, ok? Perché appunto la definizione di paesaggio, così come gli elementi che ti possono fare un paesaggio sono soggettivi. Cioè, sono sia oggettivi, sia soggettivi, dipende da che punto di vista lo guardi. Perché, nel senso, se io vado in un paesaggio... Cioè, per me questo già è un paesaggio, perché, cioè... Quando ci sono, per me, quando ci sono degli elementi naturali, cioè comunque quando gli elem... allora, ci sono elementi naturali... Cioè, se quel paesaggio è tutta natura, allora quello è già un paesaggio. Poi, se ci sono anche elementi artificiali, e però sono in armonia con quello che è naturale, allora quello anche è un paesaggio, per me. E invece, se ci sono degli elementi che tra di loro stonano, quello non è un paesaggio. Cioè, o comunque è un paesaggio, però sai che ci sono degli elementi che danno fastidio. Però vabbè, io questo di solito non me ne accorgo, perché appunto dipende, me li spiegano.

[...] Quindi... sì, secondo me è un paesaggio. [...] [Dopo quello che è successo] ho capito che appunto il paesaggio evolve nel tempo, no? Io invece ho sempre l'idea che rimanga in quel modo. Cioè è un'idea mia, perché appunto uno si affeziona a come lo vede in quel momento, invece poi deve sapere che appunto il paesaggio cambia, nel corso del tempo. [...] Però boh, io mi focalizzo com'è in quel momento, forse perché mi affeziono all'idea che possa essere... che non muti mai, ma in realtà poi non è vero. Sai cosa? Adesso mi fai venir... mi fai vedere davanti alcuni paesaggi che ho in mente. E che magari alcuni elementi potevano, cioè possono cambiare, che magari, quando li ho visti prima, e adesso se ci ritornassi, magari sarebbero diversi. Dipende, dipende dal paesaggio. O dalle cose che prendi a punto di riferimento, anche. Perché ovvio, se ti prendi una chiesa, che è lì da secoli, allora è molto probabile che quando ci ritorni ci sia ancora, magari un po' ristrutturata, forse diversa, però non tanto diversa. Se ti prendi a punto di riferimento un camion o delle barche, certo che si muovono, se ne vanno via.

I. Grazie S., vorrei farti un'altra domanda, per chiarire un paio di punti. Quando dici: "Adesso ho capito che il paesaggio cambia", a cosa ti riferisci? Ad adesso quando?

S: Al lago. Mi riferisco al lago, perché boh, forse, cioè, nel senso... Non riesco... Perché ho visto che cambia tanto, no?, che è cambiato tanto dall'anno scorso, e secondo me ho visto anche altri paesaggi che sono cambiati tanto, magari, però adesso non riesco a ricordarmeli. Perché magari basta che cambi un elemento e magari, anche se cambia quell'elemento lì, tu non ci fai tanto caso, perché magari era un elemento secondario. E quindi dicendo adesso, il fatto che è cambiato così tanto il lago, adesso magari farò, quando vado a vedere qualche altro paesaggio, magari ci faccio più caso. Perché secondo me sono affezionata al fatto che... cioè, neanche a... Cioè, quando vado in un posto sento quello che c'è intorno, non mi viene... Mi viene da pensare che sono lì in quel momento, e ascolto tutto quello che ho. Non penso a come poteva essere prima o dopo. Ma forse perché appunto poteva... Cioè, perché forse sono abituata a pensare: "Adesso sono qui, guardo com'è il paesaggio e basta". E perché sono affezionata a come potev... com'è adesso. Tutto qua.

La riflessione sul rapporto tra paesaggio e libertà non è stata un caso isolato, ritornando anche nelle risposte di altri intervistati. Su questo tema, può essere utile riportare le parole di M., 25 anni, e di F., 35 anni, entrambi non vedenti congeniti, nelle quali emerge un'idea di paesaggio legata ad uno spazio naturale esteso, aperto ma non contemplante la dimensione urbana.

Domanda 5. M: [...] *Il paesaggio sarebbe un luogo molto grande, ampio, aperto, dove è possibile di... con la possibilità di ascoltare l'aria, l'acqua, le foglie, la luce naturale. E anche una bella situazione provarla sulla pelle andando a passeggiare, camminare, correre e fare tante attività all'aria aperta, perché dà... ed è molto gratificante fare attività all'aperto.*

Domanda 6. M.: *Allora, secondo il mio punto... secondo il mio punto di vista, Barcis è un paesaggio. Perché ti è permesso di fare quello che tu ti permetti di fare. Nel senso che tu sei libero di fare quello che vuoi, in una determinata ora, e soprattutto perché è permesso di rilassarti e riposarti dopo aver affrontato un periodo abbastanza impegnativo*

I.: Quindi, ad esempio: il borgo di Barcis, in cui non ci sono fiumi, non ci sono alberi, ma è pur sempre un posto all'aperto, è definibile un paesaggio? Intendo dire... lo è anche la parte urbana di Barcis?

M.: *Esatto, quello è un posto all'aperto... Urbana, non più di tanto. Perché c'è... ci sono poche strade accessibili che ti por... che ti permett... che ti permettono di raggiungere questi bellissimi paesaggi.*

Domanda 5. F.: Per me il paesaggio... Per me è tutto ciò che attualmente ci circonda. E poi cambia anche il contesto, non è montagna ma sei al mare e cambia il paesaggio. È uno spazio che non ha confini, dove, per chi vede, dove l'orizzonte... dove spazia l'orizzonte, ecco. Ma può circondarti il mare come ti può circondare il bosco, le montagne... Quindi è uno spazio infinito, senza confini... è un patrimonio di tutti, non ha... non ha, come si dice?, un padrone assoluto. È libero, è l'unica cosa libera che ci resta. Tra le varie, insomma, ci sono altre cose, ma... Nella natura, per il momento...

Domanda 6. F.: Mah, Barcis fa agglomerato il paese, poi è il lago che dà... dà l'ispirazione di qui. Il lago, nella sua maestosità, fa Barcis. Barcis è solo, per me, un inglobamento di più case e negozi pro-turismo, eccetera. E una strada che ci corre nel mezzo. Barcis non m'ispira, m'ispira più il fattore lago, e ciò che ci circonda: la natura e tutto quanto.

Se per alcuni degli intervistati il paesaggio è sinonimo di libertà, per altri sembra configurarsi come un luogo multiforme che suscita sensazioni ed emozioni in chi lo percepisce. Sono di questo parere, ad esempio, M., 26 anni, ipovedente congenito (per il quale, tuttavia, l'idea di paesaggio resta legata ad un contesto naturale), A., 19 anni, ipovedente congenita e L., 18 anni, non vedente congenito (entrambi convinti, invece, che non sia rilevante che un paesaggio sia naturale o antropizzato). Nella testimonianza di quest'ultimo, in particolare, si può notare un ulteriore riferimento al ruolo che la descrizione di un vedente ("la presenza di un occhio"), in sinergia con la sensorialità residua e l'immaginazione soggettiva, può rivestire nella conoscenza del paesaggio.

Domanda 5. M.: *Mah, paesaggio, cioè per me... Allora, sono i luoghi in cui, diciamo, provi varie sensazioni, varie emozioni collegate alla natura e ai suoi cambiamenti, mutamenti, sia positivi che negativi*

Domanda 6. M.: *Sì, lo possono essere perché sono luoghi che, cioè, dal lago alla montagna, sono sicuramente natura, e quindi hanno tutti, diciamo, gli effetti di quello che è la natura. E poi ti regalano certe sensazioni, certe emozioni molto forti, molto importanti.*

Domanda 5. A.: *Beh, il paesaggio dev'essere un luogo in cui io mi ritrovo, che però deve portarmi delle sensazioni, deve farmi vivere delle sensazioni, deve portarmi a sentirmi in un modo particolare, comunque. È qualsiasi cosa che si ritrova intorno a me, non è semplicemente, non lo so – non penso sia semplicemente un albero, piuttosto che una città, ma il paesaggio è qualsiasi cosa che ci troviamo intorno; quindi anche il sole, il cielo fanno il paesaggio. Qualsiasi cosa che tu ti ritrovi intorno, che ti può far suscitare una sensazione, che tu puoi cogliere per poter percepire una sensazione.*

Domanda 6. A.: *Sì, perché comunque è vero che ci troviamo all'interno di un semplice paese, però già semplicemente il lago, le montagne, gli alberi, questo terreno che cambia... Perché comunque se noi andiamo all'interno di boschi, o comunque di zone più vicine al lago, troviamo una terra; mentre poi abbiamo l'asfalto, le mattonelle insomma, anche il paesaggio che cambia sotto i piedi, e quello che un po' si evolve intorno a noi... Comunque sì, secondo me possiamo definirlo un paesaggio che ci suscita delle emozioni, delle sensazioni.*

Domanda 5. L.: *Per me il paesaggio è il territorio. E, pur non potendolo vedere, in realtà, non cerco mai di... non banalizzare il fatto, ok ma, io non vedo, quindi, che ne so com'è il paesaggio?, perché il paesaggio è un qualcosa secondo me con il quale si può dialogare e soprattutto che si può ascoltare, ci trasmette delle sensazioni che possono essere legate a sensi quali per esempio l'udito, ma anche l'olfatto o lo stesso tatto. E io, una cosa che riscontro, in ogni diverso posto in cui mi reco, è che mi trasmette delle sensazioni diverse e pur non potendo vedere mi rendo conto di com'è il territorio e riesco ad apprezzarlo*

quando è necessario, ma anche a disprezzarlo qualora servisse, aiutato chiaramente se possibile anche dalla presenza di un occhio che magari mi fa notare ogni sfaccettatura. Io poi vado chiaramente a riattualizzarla con l'utilizzo dei miei sensi, in questo caso tutti tranne la vista appunto.

Domanda 6. L.: Per me ogni luogo è un paesaggio, anche una semplice città, caotica, trafficata, inquinata... è un paesaggio – che poi possa essere bello o meno, su questo chiaramente se ne può discutere, però per me il paesaggio è il territorio, e Barcis sicuramente, se dobbiamo trovare un aggettivo, un attributo per poterlo definire, è un paesaggio appunto pacifico e che trasmette quella calma e quella serenità che, in un periodo di vacanza soprattutto, dopo un anno difficile di studio, diciamo, sono necessarie, e questo è riscontrabile anche respirando quest'aria pulita, quest'aria che viene dalla montagna, il profumo della natura, ma anche i rumori che essa stessa ci offre.

Se la definizione semantica e l'attribuzione di significato ricorrente nella maggior parte degli intervistati si concentrano, pur con argomentazioni differenti, sulla percezione soggettiva del paesaggio, c'è stato anche qualcuno più attento alla sua dimensione ecologica. È il caso, ad esempio, di F., 22 anni, non vedente congenita:

Domanda 5. F.: Paesaggio è tutto, perché il paesaggio non è solo quello naturale che noi pensiamo, o anche che ci viene descritto nei libri di geografia, no? “Il paesaggio è il paesaggio naturale”. No, perché, come sappiamo, le opere sono naturali e artificiali, quindi anche l'uomo contribuisce a realizzare il paesaggio. Il problema è che nel paesaggio l'uomo dovrebbe mettersi dei limiti, nel senso: non dovrebbe cercare di contrastare la natura ma di apprezzare quello che la natura ti offre.

Domanda 6. F.: Sì. Sì perché per esempio il lago è artificiale, però per esempio si è cercato di contrastare la natura, nel disastro del Vajont, con appunto questa diga che ha fatto crollare questa montagna, quindi non si è tenuto conto del fatto che una cosa come una montagna, che non è una pianta, può comunque crescere. Quindi il fatto che non si tenga conto della crescita della natura ci fa essere impotenti, diciamo così, perché, quando succede il disastro, è lì che ci rendiamo conto che non possiamo essere, non

possiamo crederci onnipotenti, non possiamo fare la seconda edizione di Frankenstein, praticamente.

Ascoltare le definizioni e le riflessioni sul paesaggio degli intervistati, tuttavia, ha significato anche fronteggiare reazioni impreviste, senz'altro nuove per chi scrive, con le quali è tantopiù significativo chiudere il quadro di queste risposte. Significativo perché rivela quanto queste ultime essere possano essere relative e circostanziate, il che è esattamente la ragione per cui si è scelto di non estrapolare dati classificatori, provando piuttosto a presentare una selezione tematica che desidera rispettare le testimonianze di alcuni intervistati, per quanto possibile, nella loro assertività quanto nelle esitazioni. Significativo, però, anche perché ha insegnato – sempre a chi scrive, si intende – che domandare a qualcuno cosa significhi “paesaggio” in alcuni casi può riportare al silenzio ameno dei luoghi, in altri può trasformarsi nel silenzio dell'interlocutore. Anche quest'ultimo, come ogni altro tema, espresso dagli intervistati in forme differenti. È il caso, ad esempio, di A., 69 anni, ipovedente acquisita, che nel definire la propria idea di paesaggio sceglie di parlare di Barcis, salvo poi non sapere se questi luoghi siano definibili un paesaggio.

Domanda 5. A.: *Allora, secondo me il paesaggio è un... è questo... A Barcis è rimasto abbastanza in buono stato. E hanno cercato di lasciare quello che c'era, nei limiti, naturalmente, del progresso, perché è inevitabile che questo succeda. C'è la possibilità appunto di fare delle escursioni e... Però c'è... bisogna tener presente che, appunto... della catastrofe che è successa nel 2017 [sic], e che però – ci hanno anche spiegato alla forestale che... quelli della forestale, gli addetti lì – non è detto che sia stato tutto negativo, perché questo cambiare l'ambiente può anche avere degli effetti positivi, no? E speriamo che sia così, insomma.*

I.: Se invece ti chiedessi cosa significa per te la parola paesaggio...?

A.: *Per me... Non sono all'altezza per dire questa... cosa significa. No*

Domanda 6. A.: *Ma... io non sono in grado di rispondere...*

I.: Ovvero, non mi sapresti dire se per te questi luoghi siano definibili come un paesaggio?

A: *No, non te lo so dire perché non... non so veramente che cosa s'intenda per paesaggio, ecco.*

Un silenzio differente, infine, è quello di F., 26 anni, non vedente congenito che, dopo averci riflettuto su, sostiene di non aver mai adoperato la parola “paesaggio”.

Domanda 5. F: *Così, una mia opinione, insomma... Paesaggio, eh... Il paesaggio è... Eh, sto pensando ad una... Quanto tempo c'è? Ci sono limiti?*

I.: No, non c'è assolutamente un limite. Diciamo, dammi un po' un'idea di che cosa significa per te questa parola.

F.: *Che idea mi sono fatto...*

I.: ...della parola “paesaggio”. Quando la utilizzi tu? [F: Eh...] Ovviamente se non hai una risposta adesso in mente non c'è problema. Dimmi tu...

F.: *Adesso non ce l'ho, in questo momento.*

I.: D'accordo. Vuoi che ci prendiamo una piccola pausa per pensarci su?

F.: *D'accordo, ok.*

Dopo qualche minuto.

I.: Bene, se vuoi torniamo alla domanda a cui non avevamo risposto. Sempre libero appunto di non rispondere, non ti preoccupare. Se nel frattempo ti è venuta un'idea... Se io ti chiedessi: che significato ha per te la parola paesaggio?

F.: *Paesaggio... Sto pensando... Guarda, no, non l'ho mai utilizzata.*

3.5 Risultati parziali, questioni aperte e definizione degli obiettivi

Rileggere queste risposte è stato, per chi scrive, un motivo di gioia.

Non solo, si intende, una gioia personale legata al vissuto dei giorni trascorsi a Barcis, ma anche una gioia “disciplinare”, che tocca le corde di chi studia le teorie e la storia del pensiero geografico.

Così trascritte e riordinate, queste risposte restituiscono – pur in forma parziale e selezionata – un'idea dell'eterogeneità di opinioni incontrate nel corso delle interviste.

Come detto più volte, l'intento è stato quello di lasciare che questa eterogeneità emergesse in tutta la sua vitalità, segnalando ricorrenze e intersezioni tematiche, ma senza tuttavia operare una vera e propria categorizzazione che descrivesse analiticamente i dati e/o la posizione critica di ogni singolo intervistato. In altre parole, si è provato ad adottare un approccio analogo a quello con cui, nel capitolo precedente, sono stati letti i testi di alcuni dei maggiori geografi europei e nordamericani che si sono occupati del concetto di paesaggio. Concetto che, da Alexander Von Humboldt alla Convenzione Europea del Paesaggio, da Augusto Romagnoli alle persone intervistate a Barcis, da una parte sembra sfuggire ad ogni tentativo di classificazione univoca o di paternità teorica e dall'altra, al contempo, generosamente si presta alla manipolazione di chiunque voglia interrogarsi su di esso. Che si trattasse dei grandi nomi del pensiero geografico o dei partecipanti ad un campo estivo per persone con disabilità visiva, tale approccio si è sforzato di non cedere a dicotomie manualistiche o a destrutturazioni analitiche: non perché non si voglia qui occupare un preciso posizionamento teorico o metodologico ma, esattamente al contrario, perché si è esplicitamente provato a cogliere né il meglio e né tantomeno il vero, ma semplicemente ciò che è *problematico* ai fini della ricerca e allo sguardo di chi scrive. Per chiarire questo passaggio, tornano preziose alla mente le parole dello storico dell'arte Giulio Carlo Argan e, in particolare, la risposta che questi racconta di aver dato a Walter Gropius, fondatore della Bauhaus e uno dei maggiori architetti del XX secolo.

«Per me un dipinto di Giotto non è un problema del Trecento; è *un problema mio*, di uomo di questo secolo; Michelangelo, Botticelli, Leonardo, Tiziano, chi vuoi, sono tutti problemi contemporanei, nostri. Ci emozioniamo davanti alle loro opere, ne siamo turbati, sono problemi attuali; quale fosse il problema loro, forse non sapremo mai. Vedi, ricordo una conversazione che ebbi con Gropius. Mi disse: “Io avrei voluto pensare tutte le cose che lei mi ha attribuito, ma non le ho mai pensate”. Io ho risposto: “Caro Gropius, non me ne importa niente; mi importa che Lei le abbia fatte pensare a me”. La nostra funzione è quella di capire che tipo di problema siano Leonardo, Michelangelo, Giotto, il Romanico, il Gotico, il Barocco, quello che vuoi, per la nostra cultura». (Argan, 1992, p. 55) [corsivo mio]

Parafrasando Argan, dunque, qui ci si è provati a chiedere che cosa *mi* hanno fatto pensare le cose che ho ascoltato e letto.

Rileggendo queste risposte, la prima impressione che si ha è quella di incrociare, in forma ibrida e in tutta la sua attualità, la storia delle teorie geografiche sul paesaggio. “Forse non sapremo mai”, citando ancora Argan, se le venti persone intervistate avessero letto i classici del pensiero geografico, ma è suggestivo pensare che le idee e le intuizioni che hanno ispirato questi classici rivivano e si confondano nelle loro risposte.

Il paesaggio personificato di Vidal De la Blache ha un’eco nel “panorama visivo” e “animato” di A., 17 anni, non vedente congenita. La *topophilia* di Yi-Fu Tuan fiorisce nel racconto emozionante di A., 19 anni, ipovedente congenita. Il paesaggio di Biasutti, che si abbraccia nel giro d’orizzonte lo si ritrova in F., 35 anni, non vedente congenito. La geografia fatta con i “piedi nel fango”, come avrebbe voluto Frémont, ritorna nella voglia che A., 33 anni, non vedente acquisita, ha di entrare nel lago, per capire quello che è successo e come le cose siano cambiate. Il desiderio di silenzio che ha D., 17 anni, non vedente congenito, fa pensare a Schafer, ma anche a Turri. L’immagine del paesaggio fatta di percezione diretta ma anche di esperienze passate e di racconti altrui, così come descritta da S., 22 anni, ipovedente, riporta alle proposte teoriche del primo Raffestin. Che rapporto c’è tra le parole di M., 15 anni, ipovedente, per il quale la cosa più bella dei luoghi di Barcis è divertirsi con gli amici e l’esperienza pragmatica dello spazio delle teorie più che rappresentazionali? Come non pensare a Berque, nell’auspicio di equilibrio tra uomo e natura comunicato da F., 22 anni, non vedente congenita? O come non pensare alla Convenzione, quando L., 18, ipovedente, dichiara che non ci sono paesaggi migliori o peggiori, ma che tutto risiede nella percezione degli uomini? E come, ancora, interpreterebbe la teoria geografica il fatto che F., 22 anni, non vedente congenito, dichiara di non aver mai usato la parola paesaggio?

Un tale domino di ipotesi e richiami potrebbe proseguire ad oltranza ma resterebbe, in questa forma, un *divertissement* di chi in questo momento sta scrivendo. La sensazione generale che si avverte e va segnalata, tuttavia, è che le domande – così articolate su sei livelli d’indagine – siano riuscite a stimolare una riflessione multiforme, in cui gli elementi descrittivi del paesaggio convivono con quelli emotivi, la riflessione socio-economica si affianca a quella ecologica, le informazioni morfologiche diventano suggestioni fenomenologiche: insomma, fuori dai manuali di geografia e già proiettate entro la scala della percezione quotidiana.

Il tema della percezione quotidiana del paesaggio introduce un secondo ordine di considerazioni. Pur fuori da ogni tipo di categorizzazione, il dato che non si può ignorare è che gli intervistati siano persone con disabilità visiva: non vedenti e ipovedenti, congeniti e acquisiti. Dato, questo, che permette di raffinare e contestualizzare maggiormente la prima sensazione.

Come si è avuto di notare, nelle testimonianze raccolte ritornano di frequente non solo i riferimenti ad un lessico “oculare” ma anche, in sottotraccia, delle espressioni che *mi fanno pensare* al modello dello “sguardo che abbraccia”. Il paesaggio come un “insieme di cose”, come “tutto ciò che ci circonda”: qualcosa che si estende a tal punto da non poter essere raggiunto fisicamente e che, a seconda dei casi, chiama in causa la sensorialità residua, l’immaginazione soggettiva e, talvolta, il supporto dell’occhio di un vedente che lo descriva. In altre parole, alcune delle risposte riportate lasciano pensare che il modello concettuale del paesaggio come visione d’insieme possa connotare e persistere nel significato della parola “paesaggio” anche in uno stato di compromissione della vista totale o parziale, congenita quanto acquisita. Certo non si può stabilire, in questa sede, se i riferimenti a tale lessico “oculare” siano il frutto di ricordi visuali o di un residuo visivo, di una consapevolezza semantica o di un vocabolario imposto dai vedenti. Tutte queste variabili, eventualmente, andrebbero approfondite singolarmente, con ulteriori domande e/o con delle attività di verifica condotte da uno specialista. In questo caso, tuttavia, l’oggetto di attenzione non è “stabilire se” ma tornare a “riflettere sul perché” il modello visivo del paesaggio possa essere interessante per una persona con disabilità visiva.

Emerge, su questa via, una terza impressione che richiama quanto accennato all’inizio di questo capitolo, con riferimento al tema dell’abilismo e al problema del posizionamento. Si prenda, ad esempio, il caso citato di A., ragazza non vedente congenita di 17 anni che definisce il paesaggio come “una panoramica vista”, percepibile dal finestrino di un’auto in corsa o dall’oblò di un aereo. Come già detto, ci si potrebbe chiedere se una simile risposta rappresenti il prodotto di una società abilista, un esempio di libera assimilazione da una cultura “oculocentrica” (Jay,1994) o magari un fenomeno contingente di verbalismo. O, si intende, anche molto altro. Ad ogni modo, stando solo sulle parole di A. e di alcuni suoi compagni, si ha la sensazione che l’associazione semantica tra la parola “paesaggio” e l’esperienza visiva su larga scala costituisca un valore acquisito, non

esclusivo (si pensi ai numerosi riferimenti agli stimoli acustici e tattili) ma comunque connotante il significato del termine.

Se si può concordare con Ruth Butler sul fatto che una persona con disabilità visiva viva quotidianamente “in un mondo fatto dai vedenti e per i vedenti” (Butler), forse ci si dovrebbe interrogare anche sul come e il perché questo mondo sia *comunque* significativo anche per un cieco o un ipovedente, venga cercato, fruito e reinterpretato anche in uno stato di compromissione della vista. In altre parole, è teoricamente lecito ipotizzare che lì dove c’è una *risposta anche sul* paesaggio visivo, può esserci una *domanda anche di* paesaggio visivo. Ne deriva che, se ci può questa *domanda* ha anche solo la minima ragione di esistere, la contro-risposta della società civile cessa di essere un’opzione e diventa un vero e proprio dovere.

Forse risulterà banale sottolineare che né un film, un dipinto o un paesaggio hanno esclusivamente una connotazione visiva. Tuttavia, esattamente come lo studiare nuovi metodi di audiodescrizione cinematografica o l’elaborare delle soluzioni per comunicare le immagini di un’opera pittorica, anche lo sviluppo di strumenti teorici e tecnici per mediare la “visibilità” del paesaggio in caso di disabilità visiva si prospetta come un campo di ricerca necessario sia sul piano della ricerca scientifica che della responsabilità sociale.

Le ragioni e gli effetti possibili di questa necessità introducono una quarta considerazione ipotetica, questa volta in merito alla dimensione inclusiva che il paesaggio e le attività educative ad esso correlate possono rivestire nei confronti della cittadinanza. Si è già fatto cenno all’importanza che il tema dell’educazione riveste all’interno della Convenzione Europea del Paesaggio e della Convenzione per i Diritti delle Persone con Disabilità. Parimenti, si è già parlato della possibile funzione di mediatore che il paesaggio può assumere in ambito educativo, qui con specifico riferimento al campo dell’educazione immaginativa in ambito tiflodidattico. Questione non ancora toccata fino a questo momento, invece, è quella dell’*inclusione*, un tema “bello e difficile”, come definiva quello del paesaggio Vidal de la Blache. O meglio, un tema “bello e impegnativo” come direbbe il già citato Andrea Canevaro, alle cui parole può essere utile tornare per chiarire l’accezione che si intende dare a questo termine (2008, p. 11). Per prima cosa, Canevaro

sostiene che sia essenziale distinguere il concetto di “inclusione” da quelli di “inserimento” e di “integrazione”:⁸⁰

Inserimento indica una presenza fisica ed evidenzia il fatto che si è superata una prima esclusione fatta di separazione fisica. Pur non rappresentando un traguardo avanzato, non è certamente un fatto trascurabile, anche per le nuove conoscenze che permette di raggiungere. Il fatto di poter interagire con soggetti non esclusi, permette di conoscere in modo nuovo soggetti che in passato erano individuati unicamente attraverso il parametro della disabilità. L’inserimento apre una dinamica che non si ferma e che avvia processi di *integrazione*. Che riguarda un miglioramento delle dinamiche di adattamento fra il singolo soggetto e il contesto prossimale (*Ivi*).

Nel momento in cui si parla di “inclusione”, le definizioni si complicano significativamente ma, al tempo stesso, si aprono. Innanzitutto, va detto che una delle prerogative di una prospettiva definibile come inclusiva è l’ispirarsi ad una logica dei *principi*, “che opera orientando e non imponendo, per convinzioni diffuse e non imposte”, e non ad una logica dei *valori*, “che tende all’assoluto e all’imposizione”.

Ispirarsi ad una logica dei *principi* significa basarsi “su una prospettiva sistemica che permette di connettere punti fra loro lontani” (p. 13), dunque costruire una forma di inclusione la cui ragion d’essere è quella di *abbracciare* non semplicemente persone o categorie ma anche concetti, temi ed eventi apparentemente distanti e distinti, prevedibili quanto inaspettati, visibili ma anche invisibili. Per questa ragione, continuando a citare Canevaro, si può affermare che il principio di funzionamento dell’inclusione dipenda dall’incontro tra l’intenzionalità e la lettura degli eventi:

“Per noi è importante richiamare il concetto di «intenzionalità», che può fornire un ruolo decisivo al compito di dar senso nella «lettura» degli eventi (Bertolini, 1996), e lo proponiamo in termini che chiamiamo mediatori [...]. La prospettiva inclusiva si collega implicitamente a una doppia immagine che sinteticamente chiamiamo «farfalla-caos». Ciò significa che chi si avvia nella prospettiva inclusiva può percepirsi in cammino verso la farfalla o verso il caos: un po’ farfalla e un po’ caos” (p. 13).⁸¹

⁸⁰ Per un migliore inquadramento circa le nozioni di “inclusione” e di “integrazione” in ambito educativo, si rimanda a Canevaro & Mandato (2004), Canevaro (2006), Dovigo e Ianes (2008), De Anna (2014) e Curatola (2016).

⁸¹ L’espressione “farfalla-caos” attinge esplicitamente ispirazione dalla *Chaos Theory*, elaborata dal meteorologo e matematico Edward Lorenz all’inizio degli anni ’60. Uno degli aspetti più noti di questa

Riassumendo: se la peculiarità di una prospettiva inclusiva risiede nell'orientare, senza imporre, un processo di lettura intenzionale che stimoli e apra a nuove costruzioni di senso, prerogativa di tale processo è trasformare gli eventi stessi in mediatori che, ricorsivamente, *includono* la possibilità ulteriori letture.

Interpretata in questi termini, probabilmente si può sostenere che tutto il percorso di ricerca fin qui costruito abbia gravitato – più o meno consapevolmente – entro una prospettiva inclusiva. Inclusiva, si intende, certo non perché tale prospettiva abbia incrociato il tema del paesaggio con quello della disabilità visiva, ma perché ha adottato il primo come concetto mediatore per parlare della seconda e, ciclicamente, quest'ultima per non smettere di “leggere” il primo. E, si potrebbe dire, così via. Ne deriva, allora, che tutto questo percorso questo di scrittura – e *chi scrive* lo sta scoprendo adesso, appunto scrivendolo – è in realtà un lavoro di “letture” possibili che si sviluppano e si riproducono in virtù della qualità mediatrice che il concetto di paesaggio offre, proprio come nel bell'esempio della *matrioska*. Vale a dire, si riproducono in virtù delle possibilità tematiche e interpretative che l'esercizio del leggere il concetto di paesaggio dispiega: ivi inclusa – è questo il punto in cui ci si trova adesso – la possibilità di una riflessione metacognitiva sul processo stesso di lettura del paesaggio.

Si apre, così, una quinta ed ultima riflessione utile a riannodare qualche filo e a procedere con il prossimo capitolo. Si è detto che il paesaggio-mediatore può diventare uno strumento educativo e, sulla base delle ultime considerazioni, è possibile pensare che la lettura del paesaggio sia una delle chiavi che rendono funzionante questo strumento. Ovvero, lo rendono inclusivo. Il passaggio successivo, adesso, è quello di comprendere in che modo l'esperienza di lettura possa far funzionare il paesaggio-mediatore come uno strumento educativo inclusivo in caso di disabilità visiva. Data l'estensione del tema, qui ci si vuole interrogare in particolare sulle modalità operative con cui l'educazione al

teoria – forse complice il riverbero letterario dato dall'opera di scrittori come Ray D. Bradbury – è il cosiddetto “Butterfly effect”, espressione con cui si indica il fenomeno della dipendenza sensibile alle condizioni iniziali (1963). Vale a dire, l'incidenza che una singola variabile può avere nella modifica o addirittura nello stravolgimento di un intero sistema. Per rappresentare questa variabile, inizialmente Lorenz utilizzò l'immagine del battito d'ali di un gabbiano, a cui più tardi avrebbe preferito quella ancora più delicata del volo di una farfalla. Resta celebre, quasi una sorta di massima, il titolo di una conferenza a cui Lorenz prenderà parte nel 1972: “Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas?”

paesaggio possa diventare un'azione utile a raffinare l'immaginazione spaziale di una persona non vedente o ipovedente. Le molteplici ragioni di questo interesse specifico sono state già descritte (in particolar modo all'interno di questo capitolo), trovando suggestioni e riscontri sia nella letteratura geografica e pedagogica che in alcune delle risposte date dagli intervistati. Quello che non è stato ancora chiarito, invece, è il criterio di scelta degli strumenti di mediazione didattica, vale a dire di quegli strumenti che l'educatore può adottare per orientare la lettura del paesaggio in presenza di cecità o ipovisione. Tuttavia, qui si ritiene che tale questione non sia risolvibile esclusivamente sul piano dell'operatività pratica e che, per poter avanzare, sia opportuno volgere nuovamente indietro lo sguardo.

Di fatto, la scelta di questi strumenti di mediazione dipende a sua volta dalla scelta della connotazione teorica con cui intendere il concetto di paesaggio e, come si può desumere dalla prima parte di questa ricerca, la parabola semantica di tale concetto è costellata di molteplici definizioni e interpretazioni. In questa molteplicità di visioni, una delle lezioni più importanti che chi scrive ha raccolto ripercorrendo alcune tappe della storia di questo concetto è che il paesaggio esprime *comunque* una visione d'insieme sulle cose. In altre parole, resta uno "sguardo che abbraccia", basso continuo di queste riflessioni, ma soprattutto espressione che in questo percorso si è imparato a rispettare, curare e apprezzare. Proprio per questo, alla ricerca di strumenti di mediazione didattica, lo sguardo che si desidera rivolgere all'itinerario percorso si svilupperà come un abbraccio ideale su quelle teorie geografiche che, anche se solo sfiorate, sono state toccate. Più concretamente, dunque, in quest'ultimo tratto della ricerca si tenterà di far convergere differenti filoni teorici all'interno di un unico schema operativo applicabile nell'educazione al paesaggio in ambito tiflodidattico. A questo tentativo, al contempo teorico e applicato sul campo, è dedicato il quarto ed ultimo capitolo.

4. Note teoriche e pratiche per un modello tiflodidattico

Questo capitolo ripercorre alcune delle tappe principali che hanno portato all'elaborazione di un modello tiflodidattico per l'educazione al paesaggio. Con l'espressione "modello tiflodidattico", in questa sede, ci si riferisce a uno schema di progressione operativa, corredato dall'indicazione di tecniche e strumenti di mediazione didattica applicabili a ciascuna fase. L'obiettivo dichiarato di tale modello tiflodidattico risiede nello stimolare l'immaginazione spaziale della persona con disabilità visiva, con specifico riferimento alla costruzione di una visione d'insieme relativa ad una porzione di spazio. Va subito chiarito, però, che questo modello non costituisce l'esito di una sperimentazione educativa, ma il risultato di alcune esperienze didattiche, di dialogo e di approfondimento realizzate nel corso del triennio, tra Italia e Spagna. Pertanto, come si avrà modo di chiarire, tale schema operativo deve essere interpretato come il punto di partenza di una ricerca che – per il suo attuale stato di avanzamento – intende restare aperta e ipotetica, in attesa di poterne testare la validità o i limiti in future occasioni di studio applicato.

Tuttavia, chi scrive ritiene che il vero carattere sperimentale e inedito di questo modello risieda, piuttosto, nella sua genesi teorica. Come accennato in chiusura al capitolo precedente, qui si crede che un'azione didattica che possa definirsi di educazione al paesaggio dovrebbe, per prima cosa, assumere una posizione teorica nei confronti di questo termine e della sua storia semantica. In questo caso, il concetto di paesaggio è stato interpretato alla luce di tre grandi nodi tematici che ne hanno segnato l'evoluzione all'interno del pensiero geografico moderno e contemporaneo. In quest'ordine: il paesaggio come descrizione oggettiva, come rappresentazione soggettiva e come pratica corporea.

L'esperimento concettuale che qui si propone risiede nel far convergere queste tre connotazioni entro un unico modello operativo, al fine di dimostrare che approcci critici distinti – apparentemente incompatibili su un piano teorico – possono rivelare tutta la loro complementarità se trasformati in altrettante forme di lettura didattica del paesaggio. Come si proverà a sostenere, questa complementarità può essere solida a tal punto da resistere anche nel momento in cui l'oggetto didattico è la visione del paesaggio, mentre il soggetto è la persona con disabilità visiva.

Il percorso per giungere a questa ipotesi non è stato così immediato, rendendo necessarie nuove riflessioni sul fronte della teoria geografica, ulteriori approfondimenti dalla letteratura tiflogica e, soprattutto, una lenta ricerca sul campo volta in primo luogo a comprendere l'ordine in cui disporre i tre nodi teorici e quindi le modalità tecniche con cui declinarli sul piano applicato. Su tali premesse, il capitolo può essere considerato come la narrazione di questo accidentato ma bellissimo percorso, alla ricerca di un dialogo tra il pensiero geografico e la prassi tiflodidattica.

4.1 Note dalla teoria geografica: tre forme di lettura del paesaggio

Cosa può significare la lettura del paesaggio per una persona non vedente o ipovedente? Come si può trasformare tale lettura in uno strumento tiflodidattico? Può, la lettura del paesaggio come strumento tiflodidattico, contribuire alla costruzione dell'immaginazione spaziale? E soprattutto: in caso di disabilità visiva, tale immaginazione spaziale può riprodurre mentalmente una visione d'insieme, uno sguardo che abbraccia il paesaggio? Dal percorso tracciato nel capitolo precedente emergono sostanzialmente domande come queste che, come si è detto, prima di essere sviluppate sul piano didattico, esigono un ulteriore chiarimento sul fronte delle teorie geografiche sul paesaggio.

Can landscapes be read? Così, con questa domanda, si intitola un articolo di Mats Widgren (2004), peraltro uno dei primi testi che sono stati letti e che hanno orientato la costruzione teorica di questa ricerca. Quella posta da Widgren è una domanda che, a ben vedere, potrebbe essere considerata la matrice concettuale di tutti i quesiti appena presentati e che, per questa ragione, merita un approfondimento prima di procedere. La tesi avanzata dall'Autore sostiene fondamentalmente che la pratica della lettura del paesaggio (*the practice of landscape reading*) richieda al geografo la capacità di saper coniugare approcci metodologici e filoni teorici apparentemente dicotomici entro un unico processo di studio. Nella fattispecie, Widgren articola la sua proposta proponendo un rapido *excursus* riguardo la trasformazione del concetto di paesaggio entro il dibattito geografico – principalmente anglosassone – dell'ultimo trentennio del '900. L'autore individua sostanzialmente due grandi nodi tematici che hanno condizionato la storia di

tale concetto: 1) la frattura, avvenuta a partire dagli anni '70 tra il paesaggio delle *forme* e delle *funzioni* e il paesaggio dei *processi*, ovvero tra l'approccio analitico-morfogenetico e quello orientato alla ricerca socio-culturale ed epistemologica (Baker & Butlin, 1973; Olsson, 1974); 2) l'affermazione di un modello di paesaggio inteso come "way of seeing" (Cosgrove & Daniels, 1988), che ha aperto la strada ad una riflessione sulla simbologia ideologica di cui tale paradigma visivo si fa veicolo (Cfr. Mitchell, 2002). Muovendo da queste premesse, Widgren ritiene che non sussista alcun principio di inconciliabilità scientifica tra le teorie morfogenetiche e quelle ispirate al pensiero fenomenologico. Per farlo, mutua e capovolge una nota citazione di uno dei padri della geografia umanistica nordamericana, Edward Relph, in cui questi paragona i limiti delle metodologie quantitative e descrittive adottate dalla geografia tradizionale a quelle adottate in ambito enologico per valutare la qualità di un vino: "Trying to investigate places and landscapes by imposing standardized methods is like judging wines by measuring their alcohol content the information may be accurate but it seriously misrepresents the subject matter (Relph 1989, p. 49, cit. in Widgren, 2005, p. 457). Riflettendo su questo passaggio, è qui utile riportare integralmente le parole di Widgren:

The analogy comparing the investigations of landscapes with the judging of wines is to me a very appropriate and interesting one. Wine tasting is usually described as very structured and standardised method of investigating wines. It includes a formal procedure progressing from looking and smelling to tasting. Some of the sensory observations can actually be done at a laboratory, while others are dependent on values and judgments; some of which are shared by smaller or larger groups of experts (intersubjective), while others are more personal, intuitive and subjective. Alcohol content is actually *one* of the properties of wine which is interesting even for wine experts, and which should preferably be analysed using standardised procedure. The practice of wine tasting can thus, quite contrary to Relph's view, serve as a basis for the development of standardised, structured and (dare I write it?) *scientific* approaches to landscape research. (p. 458)

In sostanza, la proposta interpretativa del geografo svedese apre alla possibilità di abbandonare pregiudizi "enologici" e posizioni settarie, qualsiasi esse siano, e sostiene – passaggio tutt'altro che scontato – che la potenziale valenza scientifica della lettura del paesaggio risieda esattamente nel contemplare differenti concezioni teoriche e metodologiche: dall'analisi funzionale del *land as resource*, allo studio storico-sociale e

rappresentazionale del *landscape as scenery*, fino all'approccio relazionale e non-rappresentazionale del *landscape as institution* (p. 459).⁸²

Più volte, in questa ricerca, si è avuto modo di ricordare quanto il concetto di paesaggio abbia costituito uno dei temi identitari delle moderne scienze geografiche, sistematicamente ridefinito o integrato, enfatizzato o ridimensionato a seconda dei differenti filoni teorici. Per questa ragione, si può comprendere che la posizione critica di Mats Widgren (che resta, si intende, una delle tante possibili), anche se riferita specificamente al tema della lettura del paesaggio, possa essere estesa e declinata ad una rilettura storica e filosofica del pensiero geografico.

Per attraversare e chiarire meglio questo passaggio, può essere utile attingere alle parole di Marcello Tanca, che a tal proposito ha parlato di una “ontologia ibrida della Geografia” (2018). Tracciando un breve ma davvero efficace percorso critico che attraversa la storia della moderna riflessione geografica occidentale, Tanca individua “tre categorie che corrispondono ad altrettanti livelli o momenti di articolazione della cosiddetta realtà geografica: le cose, le rappresentazioni, le pratiche”.

Risponde all'ontologia delle *cose* la geografia analitico-descrittiva, ovvero quella che è animata da quel *realismo ingenuo*, “secondo cui l'ordine del mondo preesiste ai nostri tentativi di carpirne il senso e che la conoscenza ci mette a diretto contatto con le cose e con le loro proprietà”. Forma di conoscenza, questa, che avviene sostanzialmente attraverso il senso della vista, “il principale mezzo di accesso alla realtà” (Tanca, 2018, p. 7). Si fonda, invece, su un'ontologia delle *rappresentazioni* la geografia il cui paradigma di riferimento è quello *costruzionista sociale*, che “afferma la non-preesistenza dell'ordine del mondo ai nostri schemi cognitivi” e che “la conoscenza non ci mette a diretto contatto né con le cose né con le loro proprietà. Combinate insieme, queste due proposizioni danno come risultato l'idea che la conoscenza geografica non è *knowledge of*, attività di scoperta e registrazione delle proprietà dell'oggetto, ma *knowledge that*, attività di invenzione e produzione di senso” (p. 9). Si può parlare, infine, di un'ontologia

⁸² Su questo punto, è opportuno riportare le considerazioni conclusive di Widgren: “It has been argued that there is room for a dialectic synthesis between the modern and the postmodern approaches to landscapes. The recent emphasis on context, representation and on landscapes as different ways of seeing does not necessarily stand alone in contrast to a morphological approach to landscapes. Considering on the one hand the politically important role of arguments based on representations of landscape, and on the other the realities of land as a source for power and conflicts, one can see that a critical and empirically-based materialist landscape history certainly has a role to play” (2004, p. 464)

delle *pratiche*, con più preciso riferimento alle *Non-Representational Theories* – o *More-Than-Representational Theories* (Lorimer, 2005) – le quali “nascono dalla presa d’atto che quella tra le parole e le cose è una falsa alternativa e, quindi, dal rifiuto di dicotomie come quella tra realismo ingenuo e costruzionismo sociale. Il primo ci dice i significati preesistono *nelle* cose, il secondo che i significati preesistono *alle* cose” (p. 12).

Muovendo da questi tre approcci teorici, Tanca propone un modello esplicativo – definito “triangolo ontologico” – che, nella sua apparente semplicità, chiarisce che tali categorizzazioni restano puramente convenzionali, che ognuno di essi non esclude gli altri e che, al contrario, è proprio la loro citata complementarietà a caratterizzare la complessità della realtà geografica.

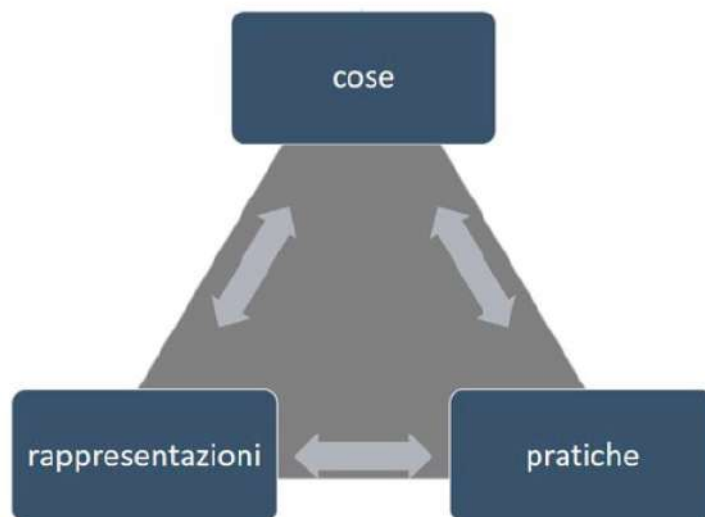


Figura 22. Triangolo ontologico della Geografia.

Fonte: Tanca (2018, p. 15)

Osservate nella loro complessità, chiarisce Tanca:

“cose, rappresentazioni e pratiche – o, se si preferisce: scoprire, inventare e partecipare – sono dunque i tre pilastri sui quali si articola la realtà geografica definibile nella sua ontologia fondamentale. Le cose mediano il rapporto tra il simbolico-intenzionale e il corporale non-intenzionale; le rappresentazioni quello tra la spazialità presente e il corporale non-intenzionale; le pratiche quello tra il simbolico-intenzionale e la spazialità presente” (Tanca, 2018, p. 15).

Le suggestioni attinte da Widgren, riguardo la necessità di una lettura integrata del paesaggio, e da Tanca, circa il carattere multiforme e dinamico del pensiero geografico, aprono una possibile via interpretativa circa i quesiti posti in apertura del paragrafo. Evidentemente, tali suggestioni non si riferiscono esplicitamente al caso della disabilità visiva o, più precisamente, della tiflodidattica. Ad ogni modo, tuttavia, queste possono aiutare a rileggere in una prospettiva organica l'itinerario teorico sviluppato nella prima parte di questo lavoro e, al contempo, a riconoscere l'esistenza e la sinergia fra tre possibili forme di lettura del paesaggio (la forma analitico-descrittiva, quella rappresentazionale e quella pratico-corporea) idealmente applicabili anche a un modello didattico.

4.2 Note dalla teoria tiflogica: sulla progressione di lettura del paesaggio

Se la teoria geografica può suggerire quali siano le tre polarità di un possibile modello di lettura didattica del paesaggio, sembra invece non fornire dati utili circa l'ordine di progressione, aspetto per il quale diventa necessario richiamare in causa la letteratura tiflogica e tiflodidattica. Nella fattispecie, all'interno di questo paragrafo saranno approfonditi alcuni aspetti dei processi cognitivi e percettivi attraverso i quali, in caso di disabilità visiva, è possibile elaborare l'immagine mentale di un contesto spaziale. Sulla base delle informazioni raccolte, la trattazione si concluderà con un'ipotesi di progressione didattica.

Il primo tema da prendere in considerazione è quello degli stimoli cosiddetti "vicarianti" la vista, vale a dire in grado di permettere – in uno stato di totale o parziale compromissione della fisiologia oculare – la costruzione e/o l'integrazione dell'immagine di un ambiente o di un oggetto. Su questo punto, si può accogliere la classificazione proposta dal tiflogo Michele Alliegro (1993, p. 51-53), il quale distingue tra *sensi* (tattili, uditivi, olfattivi e gustativi) e *sensazioni* vicarianti (aptiche, muscolari, termine e anemestesiche).

Così presentata, questa classificazione resta puramente convenzionale non solo perché gli stimoli sensoriali vicarianti la vista tendono a cooperare e a confondersi in una forma crossmodale (*crossmodal plasticity*), ma soprattutto perché – per produrre un’immagine mentale – è necessaria una rielaborazione cognitiva dell’esperienza corporea, quindi un innalzamento della soglia dell’attenzione (De Matteis *et al.*, 2014, p. 117). Come chiarisce lo stesso Alliegro, “l’attenzione, quale capacità che fa cogliere e fissare le diverse impressioni sensoriali, funge, poi, da elemento coordinatore dei diversi stimoli provenienti dall’esterno, che, incamerati dall’intelletto, diverranno conoscenze. Tutti questi mondi sensoriali entrano in gioco contemporaneamente, pur se taluni prevalgono su altri, a seconda delle circostanze. (p. 51).

Ripensando al metodo di lavoro consigliato da Enrico Ceppi, tuttavia, si può dedurre che, entro questi mondi sensoriali, quello tattile assuma una rilevanza cruciale nella costruzione dell’immaginazione spaziale in presenza di disabilità visiva: sia nel caso dell’esplorazione autonoma che in quella orientata dall’operatore (Hatwell, 1986).

Certamente, questa considerazione potrebbe essere generalizzata oltre il caso specifico della disabilità visiva e applicata quindi più estesamente alla psicologia della percezione umana. Come già nel 1925 sosteneva David Katz, uno dei padri della *Gestaltpsychologie*, “we must give precedence to touch over all other senses because its perceptions have the most compelling character of reality. Touch plays a far greater role than do the others senses in the development of belief in the reality of external world” (1989, p. 240; 1925). Va chiarito qui che la preminenza che Katz attribuisce alla percezione tattile non si riferisce semplicemente alla pura esperienza sensoriale, contemplando implicitamente un’elaborazione cognitiva che ne raffini il funzionamento. Aspetto, quest’ultimo, che peraltro si può evincere anche dalla stessa classificazione proposta da Alliegro con riferimento alla sensorialità vicariante la vista (in cui si distingue tra “senso tattile” e “sensazione aptica”). Come suggerito da James J. Gibson, infatti, è opportuno differenziare la percezione tattile passiva da quella attiva, vale a dire la sensorialità recettiva da quella supportata da una volontà conoscitiva ed esplorativa.⁸³ È appunto su questa tattilità attiva che si costruisce il cosiddetto “sistema aptico”, definito dal psicologo

⁸³ Così si esprime Gibson in proposito: “Active Touch refers to what is ordinarily called *touching*. This ought to be distinguished from passive touch, or *being touched*. In one case the impression of the skin is brought about by the perceiver himself and in the other case by some outside agency [...] Active touch is an exploratory rather than a merely receptive sense” [corsivi nel testo] (Gibson, 1962, p. 477)

statunitense come “the sensibility of the individual to the world adjacent to his body by the use of his body” (1966, p. 97; 1962).

Per chiarire il significato di questa sensibilità e la ragione per cui il tema della percezione aptica possa rivelarsi decisivo ai fini della ricerca, è opportuno risalire ai postulati teorici della tattilità attiva, vale a dire al pensiero dello psicologo ungherese Géza Révész e alla sua opera magistrale *Die Formenwelt des Tastsinnes* (Il mondo delle forme tattili) del 1938, poi tradotto in inglese come *Psychology and art of the blind* (Révész, 1950).

Come noto, Révész ha elaborato una sorta di decalogo dei principi fondanti la percezione aptica, della quale vengono analizzati i caratteri peculiari e alcune differenze funzionali rispetto alla percezione visiva. In questa sede ci si limiterà ad enumerarli, corredando ogni principio con una brevissima spiegazione:

- 1) *Principio stereognostico o stereoplastico*, con riferimento alla capacità “avvolgente” della tattilità manuale di riconoscere la tridimensionalità degli oggetti;
- 2) *Principio della successività*, con riferimento alla progressione necessariamente analitica che la mano deve seguire per esplorare oggetti di grandi dimensioni e costruire un’immagine complessiva degli stessi;
- 3) *Principio cinematografico*, con riferimento alla necessità per cui l’esplorazione tattile si realizzi in forma dinamica;
- 4) *Principio metrico*, con riferimento alla possibilità di misurare gli oggetti toccati adoperando sistemi convenzionali (unità metriche standard) o non convenzionali di tipo aptico-manuale (più precisi rispetto alla misurazione visiva, soggetta al fenomeno della distorsione ottica).
- 5) *Principio dell’atteggiamento ricettivo o intenzionale*, con riferimento alla condizione indispensabile di una disposizione attiva ed esplorativa del soggetto percipiente;
- 6) *Tendenza al tipo e allo schema*, con riferimento alla propensione alla schematizzazione morfologica degli oggetti toccati, a discapito della percezione dei dettagli;

- 7) *Tendenza trasformatrice*, con riferimento alla capacità della percezione tattile di essere rielaborata in una forma visiva per associazione logica e/o attraverso un'esplorazione aptica più approfondita;
- 8) *Principio dell'analisi strutturale*, con riferimento alla peculiarità che la percezione tattile ha di decodificare la struttura (*Struktur*) degli oggetti, a differenza della percezione visiva, più tendente a riconoscerne la forma (*Gestalt*)
- 9) *Principio della sintesi costruttiva*, con riferimento alla capacità della percezione tattile di pervenire – pur più lentamente (2), seguendo una schematizzazione strutturale (6; 8) – ad un'immagine complessiva dell'oggetto esplorato attraverso la sinergia linguistica.
- 10) *Principio dell'organizzazione autonoma*, con riferimento alla capacità della percezione tattile di riuscire a percepire non solo strutture ma anche forme nel caso di oggetti piccoli, specularmente alla vista che, nel caso di oggetti troppo grandi e lontani deve fare fede sul riconoscimento delle strutture.

Senz'altro, ognuno di questi punti meriterebbe un'argomentazione più approfondita. Per evitare di disperdere la linea del discorso, si presti attenzione in particolare all'ultimo punto per riflettere su tutti gli altri. L'idea di base qui proposta è che, nel caso di oggetti che superino la scala della mano, l'esperienza aptica (quindi di una tattilità intesa come attiva perché intenzionale) cessa di riconoscere la forma (ovvero, gli elementi morfologici variabili dell'oggetto) e inizi a decodificare le strutture (ovvero, gli elementi costanti nella costruzione formale dell'oggetto). Problema che apparentemente non sorge nel caso della percezione visiva, il cui funzionamento neurofisiologico permette di cogliere la forma di oggetti fuori-scala, correggendone le distorsioni ottiche sulla base dell'esperienza empirica. Secondo Révész esiste però – passaggio fondamentale, questo – un limite spaziale oltre il quale anche la vista abbandona il riconoscimento dei dettagli formali e deve basarsi esclusivamente su una decodifica geometrica e strutturale (si pensi anche solo al concetto di *skyline*), analogamente a quanto avviene nel caso della percezione tattile. Questo limite si manifesta nel caso di oggetti estremamente grandi e/o lontani come ad esempio, chiarisce Révész, nel caso di un edificio o di una distesa panoramica (Mazzeo, 2003, p. 138). Ovvero, si potrebbe proseguire, nel momento in cui la vista deve muoversi, agire e conoscere in una modalità affine a quel tatto: non più toccando con gli

occhi ma, letteralmente, “abbracciando con lo sguardo”. È esattamente in virtù di questo limite, forzando ulteriormente la lettura del testo di Révész, che la vista compensa la propria incapacità di comprendere le forme in lontananza, trasformandola in una peculiare *abilità visiva*: l’oggetto visto “male” perché lontano diventa improvvisamente chiaro e leggibile perché percepito nella sua struttura, non più nella sua forma. Una capacità, questa, in linea di principio affine a quanto normalmente avviene nel caso della percezione tattile (si pensi, ad esempio, al citato punto 7), la cui attivazione aptica “tende” costantemente a funzionare sulla soglia dei propri limiti fisici e fisiologici, parzialmente compensati ricorrendo alla struttura dell’oggetto nel momento in cui la sua forma – si legga, le sue dimensioni – non sia più apprezzabile in una modalità stereoplastica. Come si è appena detto, parzialmente compensati. A differenza di suoi contemporanei – uno su tutti, lo psicologo Walter Blumenberg (1936) – Révész non sostiene in alcun momento che i principi che governano la percezione tattile, per quanto raffinata sul piano cognitivo, possano essere identici o intercambiabili con quelli della percezione visiva. Ad esempio, come sottolinea Marco Mazzeo (2003), una delle grandi differenze tra tatto e vista riconosciute proprio da Révész risiede nella differente relazione che queste instaurano con il linguaggio verbale:

“per mettere insieme le diverse parti percettive il tatto ha bisogno di un lavoro di fissazione verbale: nel processo di sintesi tattile il linguaggio compie un ruolo decisivo perché *interno* alla costruzione dell’unità strutturale. Nella vista, al contrario, secondo Révész l’intervento verbale tende ad essere *esterno*, cioè successivo, poiché interviene su un’unità percettiva già pronta. Anche in questo caso, comunque, molto dipende dal tipo di oggetto percepito”⁸⁴

Vale a dire, come si è già avuto modo di notare, nel caso in cui ad essere osservata sia ad esempio una veduta panoramica, circostanza in cui il linguaggio verbale – si tornerà in

⁸⁴ Passaggio, questo, che poi viene chiarito dallo stesso Mazzeo: “La percezione manuale della struttura richiede una fissazione verbale. La percezione aptica, così come quella somestesica, costituisce condizione del linguaggio semplicemente *perché ne ha bisogno*. Ciò non vuol dire, naturalmente, che il tatto sia la *causa* della comparsa del linguaggio verbale: non si tratta di una relazione meccanica, né tantomeno di una necessità logica. Più semplicemente, la sprovvedutezza del corpo e della mano umana trova la sua cura per un verso nella plasticità della somestesia e nelle capacità manipolative della percezione aptica, per un altro nella plasticità e nella performatività del linguaggio. Mentre la sua nudità somestesica permette all’*Homo sapiens* di evadere da un ambiente, le capacità costruttive delle sue mani e delle sue parole gli consentono di costruirsi un mondo. (Mazzeo, 2003, p 148)

seguito su questo tema – è chiamato a contribuire alla costruzione logica della struttura intuita visivamente.

In quanto vero e proprio classico della psicologia della percezione, il testo (e il pensiero) di Révész ispirerà generazioni di grandi studiosi occupatisi di tiflogia, parte dei quali sosterranno con forza – forse maggiore di quella dello psicologo ungherese – l’equilibrio funzionale tra la percezione aptica e quella visiva (Kennedy 1983; 1993; 1997; Gibson, 1962; 1966; Leonard & Newman, 1967; Bach-y-Rita *et al.*, 1969), mentre altri tenderanno a ridimensionarne i postulati ribadendo le differenze insormontabili tra le due forme percettive (Klatzky & Ledermann, 1993; Millar, 1981; Hatwell).

Tra questi, ad esempio, va citata Yvette Hatwell, ferma sostenitrice del principio di “specializzazione funzionale delle modalità”, vale a dire di quel maggiore grado di accuratezza che ciascuna forma percettiva sviluppa in ragione di specifiche competenze (Hatwell, 1986; Lederman & Klatzky, 1993; Pick, 1974). Il che significa, nel caso della percezione aptica, riconoscerne i limiti funzionali rispetto a quella visiva nella acquisizione e nel riconoscimento delle proprietà spaziali di un ambiente. Limiti che, viceversa, la percezione aptica non manifesta nell’esplorazione di oggetti di piccole dimensioni e nel riconoscimento della “sostanza” dei materiali, dove invece l’esperienza tattile può rivelarsi più accurata di quella visiva (Lederman & Klatzky, 1993). In ogni caso, secondo la tifloga francese, resta ferma l’idea per cui la percezione aptica implichi l’attivazione di una fortissima “componente cognitiva”, senz’altro più vincolante di quanto avvenga nel caso della percezione visiva. Componente cognitiva che già, implicitamente, rientrava in quello sforzo di “attenzione” citato da Alliegro, condizione necessaria a trasformare l’esperienza sensoriale in *sensazione*.

Per tali ragioni, secondo Enzo Tioli, in ambito tiflodidattico non ci si dovrebbe concentrare sulle (e magari sopravvalutandole) affinità funzionali tra la percezione tattile e quella visiva, quanto piuttosto rilevare:

“[le] diverse [...] strategie operative con le quali si organizzano le risposte alle situazioni ambientali, dal momento che il non vedente deve avvalersi delle informazioni tattilo-cinestesiche ed acustiche. Il primo problema che deve risolvere un cieco, quando si trovi in un ambiente (in uno spazio) per lui nuovo, considerata la limitatezza dello spazio effettivamente percepito, consiste nella costruzione dell’immagine mentale più completa e dettagliata

possibile di quello spazio, in pratica, nella elaborazione di una funzionale mappa mentale (Tioli, 2006, p. 7).

Ricapitolando, in una condizione di disabilità visiva, la costruzione dell'immagine di uno spazio su larga scala (*large-scale environment*) muove in ogni caso (ovvero, a prescindere dal livello di accuratezza di tale immagine) da un "campo percettivo" circoscritto, vale a dire da quell'esperienza di contatto diretto e cosciente con gli stimoli ambientali che prende il nome di percezione aptica. È tuttavia necessario, come suggerito da Tioli, che queste informazioni vengano raccolte e rielaborate dal soggetto percipiente, che le organizza entro un sistema spaziale che prende il nome di mappa mentale (*cognitive map*). Quest'ultima, stando alla formulazione data da Roger M. Downs e David Stea, può essere definita come "a process composed of a series of psychological transformations by which an individual acquires, codes, stores, recalls and decodes information about the relative locations and attributes of phenomena in his/her everyday spatial environment." (Downs and Stea, 1973, p. 9; cfr. Tolman, 1948).

Nel caso della disabilità visiva, tuttavia, questo processo di mappatura assume caratteri peculiari, soprattutto se riferito a contesti spaziali di grande estensione. A questo proposito, può essere utile citare integralmente una riflessione di Dan Jacobson, uno dei più stretti collaboratori di Reginald Golledge:

In conceptualising small scale places, the blind and the sighted are able to perceive their nearby surroundings in a simple way with the minimum use of memory. During cognitive mapping [...] 'perceive' at local scales and use 'cognition' at larger ones. However, this scale boundary is very fuzzy and is different for the blind and sighted. The areal thresholds of our senses differ, and the visual sense has a greater areal threshold than any other. Obviously one can see further than one can touch or smell. So the blind are forced to sequentially perceive large spaces through non-visual sources and, therefore, their *internal imagery* is of a conceptual nature and has to be committed to memory. Their 'window' on the world is much smaller than that for the sighted. At a larger environmental scale, the visual sense resembles the methods of image integration used by the blind in smaller environments. Typically, the blind build up a non-spatial route orientated view which is similar to the sighted at this scale.

However, the sighted person is then able to build up a better mental map by uniting several intersecting routes. For the visually handicapped this is much more difficult, as landmark recognition is much harder due to their limited senses. Their routes are often less diverse, and

their auditory, tactual and olfactory senses provide only the most basic elements for comprehending space. Despite this the blind are often competent wayfinders, and with tactual maps are able-to orientate themselves around obstacles (1992, p. 81). [corsivo mio]

La citazione di Jacobson permette di sviluppare qualche altra considerazione prima di affrontare, nei prossimi paragrafi, il tema degli strumenti operativi.

Per prima cosa, un chiarimento terminologico. Jacobson parla di “internal imagery” con riferimento alla capacità di costruire immagini spaziali anche in uno stato di compromissione della vista (nel caso specifico, in una condizione di cecità). A questo proposito, la letteratura distingue tra *visual imagery* e *mental imagery*, riferendosi rispettivamente nel primo caso all’immaginazione spaziale orientata o stimolata dall’esperienza percettiva visiva (quindi di fatto includendo non solo la condizione del vedente, ma anche quella dell’ipovedente e del cieco acquisito) e, nel secondo, alla medesima competenza sviluppata invece a prescindere dal canale sensoriale della vista. In quest’ultimo caso (*mental imagery*), come già notato nel commento di Mazzeo a Révész, va ribadito che nel processo di costruzione delle immagini spaziali riferite ad ambienti di grandi dimensioni (*large-scale environment*) assume una funzione decisiva, letteralmente strutturante, la componente semantica veicolata dal linguaggio (Donati, 2013; Struiksma *et al.*, 2009).

La seconda considerazione, strettamente legata alla prima, si riferisce ad ulteriori e più specifiche implicazioni cognitive correlate alla forma e all’orientamento delle immagini spaziali tendenzialmente elaborate in caso di disabilità visiva.

Come sostenuto da Jean Piaget e Bärbel Inhelder (1977), nelle prime fasi evolutive dello sviluppo del bambino, la percezione e l’immaginazione spaziale è caratterizzata da una visione egocentrica, vale a dire elaborata assumendo il proprio corpo a centro ideale dello spazio di riferimento (Cfr. Siegel & White, 1975). Se nel caso nel bambino vedente, tuttavia, questo tipo di visione tende ad essere superata, de-centrata e comunque integrata in ragione dello sviluppo cognitivo del bambino, nel caso della disabilità visiva (si intende qui, se congenita) si nota invece una persistenza della percezione egocentrica che comunemente, in assenza di un intervento precoce, può protrarsi e consolidarsi anche in età adulta (Hatwell, 1986). Fenomeno, questo, che, in assenza di un intervento educativo precoce o di un’azione correttiva, può produrre avere un riverbero significativo non solo in termini di compromissione delle competenze di orientamento spaziale e di mobilità

autonoma, ma anche nella prospettiva marginalizzante di una ricaduta psicologica e sociale dell'individuo adulto cieco o ipovedente. È nota, su questo tema, la posizione – assolutamente condivisibile – di Lev Vygotskij, pur divergente rispetto alle teorie dello sviluppo evolutivo piagetiane e che, con riferimento alla condizione della cecità si era espresso sostenendo che:

«In fin dei conti non è il deficit in sé a determinare il destino della personalità, ma le sue conseguenze sociali, la sua realizzazione socio-psicologica. Anche i processi di compensazione non sono finalizzati direttamente a supplire al deficit, cosa che nella maggior parte dei casi non è possibile, ma a superare le difficoltà causate dal deficit. Sia lo sviluppo che l'educazione del bambino cieco sono influenzati non tanto dalla cecità in sé, quanto dalle conseguenze sociali della cecità» (Vygotskij, 1929/1986, p. 25).⁸⁵

Affermazione assolutamente condivisibile, quella di Vygotskij, ma che comunque non esclude il fatto che tali “processi di compensazione” attivati in caso di disabilità visiva rispondano a delle specifiche strategie cognitive legate alla condizione di compromissione sensoriale. Processi che, come si è già avuto modo di osservare, comportano uno specifico e maggiore sforzo cognitivo nel momento in cui l'estensione dello spazio da rappresentare mentalmente supera la scala del campo percettivo aptico. Vale a dire, il raggio della percezione corporea diretta.

Anche su questo punto, è opportuno un ulteriore chiarimento terminologico. Va precisato, infatti, che in letteratura si distinguono sostanzialmente due prospettive spaziali adottate nelle rappresentazioni e nelle descrizioni verbali di ambienti su grande scala: la *survey perspective* e la *route perspective*. Come chiarito da Margherita Donati:

⁸⁵ Muovendo dallo studio dei caratteri psicofisiologici dello sviluppo nelle persone portatrici di deficit fisici e psichici, Vygotskij elaborerà la disciplina della “difettologia” (1929/1986). Tra i maggiori propositi di questa disciplina vi è quello di orientare la metodologia dell'intervento educativo verso lo studio delle relazioni tra l'individuo con deficit e l'ambiente sociale e istituzionale in cui vive e opera. Gli studi pionieristici di Vygotskij avrebbero avuto un ruolo decisivo non solo nell'ispirare la distinzione fondamentale – si tratta di uno dei pilastri teorici del Modello Sociale della disabilità, ravvisabile in sede istituzionale negli stessi principi ispiratori dell'ICF – tra la nozione di *deficit* (complesso degli effetti primari di una specifica condizione psico-fisica e generalmente stabiliti sul medio e lungo periodo) e quella di *handicap* (complesso degli effetti secondari, variabili in rapporto alla relazione tra la persona con deficit e uno specifico contesto ambientale). Come notato da Michele Mainardi (2013), proprio in virtù di questa distinzione concettuale, si è resa possibile la diffusione dell'idea della persona “in situazione di handicap” o, secondo l'efficace espressione coniata da Pierre Minaire, di “handicap de situation” (Minaire, 1978; 1992). Per gli sviluppi moderni della ricerca difettologica, invece, si rimanda ai contributi di Lambert (1986), Fougeyrollas *et al.* (1998), Canevaro (1999), Caldin (2001) e Gardou (2005).

“La survey perspective consiste nell’adottare un punto di vista globale, una visione d’insieme non sequenziale che organizza lo spazio in blocchi (Taylor e Tversky, 1992) rispetto all’ambiente oggetto della rappresentazione/descrizione; tipicamente coinvolge un punto di vista dall’alto e spesso l’uso di punti cardinali. Nella *route perspective* l’ambiente è invece rappresentato dal punto di vista mobile di un ipotetico soggetto che si muove all’interno dell’ambiente stesso in una sorta di *tour mentale*” (Donati, 2013, p. 60).

Su questo tema, diversi studi sperimentali dimostrano che in caso della cecità, soprattutto se congenita, vi sia una significativa preferenza per descrizioni e rappresentazioni di tipo *route*, evidentemente vincolate, tuttavia, ad un’esperienza motoria pregressa all’interno dello spazio di riferimento. Viceversa, nel caso dei vedenti sembra prevalere la preferenza per descrizioni di tipo *survey*, probabilmente dovuta anche al fatto che questi abbiano una maggiore familiarità diretta con le immagini cartografiche e, indirettamente, con la nozione di punto cardinale (Donati, 2013, p. 59).

Come si è detto, si può parlare di una preferenza tendenziale che porta, rispettivamente, il soggetto con disabilità visiva a optare per la prima modalità e il soggetto vedente a scegliere la seconda. Il che non significa, quindi, che le due modalità non possano verificarsi in forma inversa o coesistente in ciascuno dei due soggetti (Noordzji et al., 2006).

La variabile sostanziale, piuttosto, sembra non risiedere tanto nella funzionalità fisiologica quanto nel rapporto che vige tra queste due *spatial perspectives* e il binomio egocentrico/allocentrico. Si può ritenere, infatti, che mentre nei soggetti in cui prevale una spazialità egocentrica ci sia una significativa tendenza ad una forma di rappresentazione o descrizione *route*, in quelli che sono in grado di elaborare una spazialità allocentrica sussista, viceversa, una forte preferenza linguistica o rappresentativa per la forma *survey*.

Route and survey descriptions have specific characteristics that have origins in the different reference frames they employ: egocentric (route) vs. allocentric (survey). Route descriptions take the addressee into the environment and give information on the position of landmarks and objects relative to the changing position of the addressee. The relative spatial information is conveyed by terms such as “to the left” and “to the right”. In contrast, survey descriptions adopt a bird’s-eye

view and describe objects with respect to one another in terms of “north”, “south”, “east” and “west” (Noordzji *et al.*, 2006, p. 325).

Ne deriva, dunque, che a seconda che prevalga la modalità egocentrica/*route* o quella allocentrica/*survey*, la forma e l’orientamento della mappa mentale presenteranno caratteristiche differenti. Opportuna, su questo punto, ancora un’ulteriore precisazione terminologica, appunto relativa al concetto di mappa mentale applicato agli spazi di grandi dimensioni.

Per prima cosa va chiarito che, oltre la già citata formula delle *cognitive maps* (Down & Stea, 1973; Tolman, 1948; Kaplan, 1973) cara tradizionalmente agli studi di ambito psicologico, in letteratura si ritrovano molteplici maniere per indicare gli “human models of large-scale environments” (Siegel & White, 1975): tra le altre, ad esempio, si segnalano le denominazioni di *imaginary maps* (Trowbridge, 1913), *mental map* (Shemyakin, 1962), *spatial schema* (Lee, 1968), *spatial image* (Boulding, 1956; Lynch, 1960) e *environmental image* (Appleyard, 1969, Lynch 1960).

In ogni caso, come ben chiarito da Alexander W. Siegel e Sheldon H. White nel loro fondamentale studio *The development of spatial representations of large-scale environments* (1975), anche se le differenti scelte terminologiche possono tendere a far equivalere il concetto di immagine (*picture*) con quello di mappa (*map*), è sempre opportuno tenere a mente le specificità del primo rispetto al secondo.

Secondo gli autori, infatti, sussistono almeno quattro condizioni perché si ritenga opportuno parlare di immagine (1975, p. 21):

- 1) The representations are typically fragmented. Areas of considerable detail are linked with areas having little or no detail and are often separate from one another. [...]
- 2) The representations are often distorted. [...]
- 3) The representations are often several separate, but interlaced representations of smaller chunks of the environment. [...]
- 4) The representations do not need to be entirely visual. [...].

Le condizioni formulate da Siegel e White, evidentemente, possono essere comprese (e qui condivisibili) solo se giustapposte a loro volta ad una nozione di mappa intesa come dispositivo tecnico fondato su un sistema proiettivo, vale a dire sui principi cartografici

canonici dell'equivalenza, dell'isogonia e dell'equidistanza (Cfr. Lodivisi & Torresani, 1996).

Anche in virtù di questi chiarimenti terminologici, tuttavia, è possibile formulare un'ultima ulteriore considerazione che muove ancora una volta dal denso passaggio citato da Dan Jacobson. O meglio, in particolare, con specifico riferimento al punto in cui si sostiene che nonostante i limiti sensoriali e le relative implicazioni sul piano della cognizione spaziale, “the blind are [sic] often competent wayfinders, and with tactual maps are able-to orientate themselves around obstacles”. Forse risulterà ridondante sottolineare che la tipologia di mappa a cui si riferisce Jacobson è uno strumento funzionale alla pratica spaziale, vale a dire progettato per l'orientamento e per la mobilità. In altre parole, un'idea di mappa coerente con quella lasciata intendere da Siegel e White e la cui forma e orientamento sono strutturalmente differenti da quelle proprie di una mappa mentale (o cognitiva, che dir si voglia) elaborata dalla persona con disabilità visiva. La puntualizzazione, però, serve qui a lasciare aperto l'interrogativo circa la reale efficacia funzionale del supporto cartografico costruito su base proiettiva, se fino a questo momento si è sostanzialmente ripetuto che la prospettiva *survey* implica una competenza allocentrica tendenzialmente non ricorrente nei processi cognitivi della persona con disabilità visiva. Tanto più, come si è avuto modo di specificare, nel caso di cecità congenita riferita ad ambienti di grandi dimensioni (*large-scale environments*).

Sorge quindi, per chi scrive, qualche perplessità circa l'effettiva funzionalità di uno strumento progettato per l'accessibilità ambientale di un pubblico con disabilità visiva, ma concepito secondo una prospettiva spaziale (*spatial perspective*) che paradossalmente collide con la *mental imagery* (o *internal imagery*, citando lo stesso Jacobson) più familiare a quello stesso pubblico. Grosso modo negli ultimi quarant'anni, la letteratura geografica non ha mai smesso di produrre ricerche sul tema della cartografia come strumento per la mobilità in presenza di disabilità visiva, trovando nel già citato Reginald Golledge (di cui Jacobson è stato a lungo collaboratore) uno dei pionieri dell'argomento. Proliferano, in particolare, studi sulla sperimentazione tecnologica cross-mediale applicata al campo della progettazione accessibile. Vale a dire, ricerche non più circoscritte alla cartografia tattile, ma ormai orientate allo sviluppo di dispositivi interattivi, mobili, polisensoriali (es. mappe audio-tattili) e geolocalizzabili (Papadopoulos & Barouti, 2015). In tempi recenti – si rimanda qui ad una ricerca che ha

proprio Jacobson tra gli autori (Simmonet *et al.*, 2011) – ci si è interrogati sulle differenze funzionali tra le mappe tattili e i dispositivi virtuali, sostenendo l’opportunità di un’integrazione tra i due strumenti. Il che significa, stando ai temi precedentemente discussi, l’opportunità di una compartecipazione tra la modalità allocentrica della mappa in rilievo e quella egocentrica della digitale mobile.

La prospettiva dell’integrazione strumentale, tuttavia, prevede ma non risolve il problema di fondo, vale a dire quello dell’integrazione delle competenze cognitive propedeutiche a immaginare e interpretare il contenuto dello strumento di rappresentazione. In altre parole, in qualsiasi sua forma, la mappa tattile nasce per favorire l’accessibilità e l’immaginazione spaziale, ma questo non significa che essa stessa sia di per sé accessibile o funzionale. Dove e come acquisire, dunque, le competenze cognitive per imparare a leggere una mappa? Si ritorna, così, al punto di partenza: attraverso l’esperienza diretta, coltivando la percezione aptica in ambienti fisici realmente praticabili. Passaggio, questo, imprescindibile e preparatorio per poter conquistare quel livello di astrazione formale e di modulazione scalare che la mappa – in quanto risultato di una sintesi visiva – richiede. Come opportunamente rileva la tiflogologa Paola Zaniboni, “lo spazio visivo è, per il soggetto fermo in un punto, pieno di immagini; nella stessa situazione, lo spazio puramente aptico è vuoto. Infatti, in posizione di assoluta immobilità, magari prolungata nel tempo, lo spazio diviene pressoché impercettibile” (Zaniboni, 1998, p. 18). Perché tale spazio si “riempia”, diventi significativo, rappresentabile e quindi praticabile, è necessario esplorarlo dinamicamente, interrogarlo con il proprio corpo: progressivamente e ordinatamente trasformarlo in immaginazione spaziale (*mental imagery*). Questione tantopiù delicata, come non si è mai smesso di ripetere, nel momento in cui la scala spaziale di riferimento si estende e anche la più raffinata percezione analitica tocca i propri limiti fisiologici, chiamando l’immaginazione a costruire una visione d’insieme che integri i dati direttamente percepibili (o già percepiti) compensandola con quelli mediati da altre forme di rappresentazione (in primo luogo, verbale e/o plastica). Esattamente su questi due punti (l’integrazione delle informazioni spaziali direttamente percepite e la mediazione di quelle non percepibili) entra in gioco l’azione tifloeducativa individualizzata, che orienta la progressione esplorativa e immaginativa, proporzionandola al profilo e alle competenze pregresse della persona con disabilità

visiva. Per chiarire questo passaggio, si possono sottoscrivere in pieno le parole di un altro grande tiflogo, Silvestro Bianchetti:

“Il tatto, l'udito, la cinestesia, la sensibilità muscolare, quella plantare, la memoria muscolare, la capacità associativa, *un'immaginazione correttamente formata* e non tale da degenerare nella fantasticheria insieme con mille altri fattori, spesso estremamente individuali, fan sì che lentamente l'idea di estensione si dilati, sempre costruendosi per sintesi induttiva, non mai per analisi deduttiva” (Banchetti, 1981, p. 211) [corsivo mio]

Un'immaginazione correttamente formata, si è detto, espressione in cui risiede un prezioso indizio circa l'ordine di progressione del modello didattico su cui ci si sta interrogando. Indizio, inoltre, che può anche aiutare a chiarire in che modo la citata struttura tripartita della teoria geografica possa fornire una decisiva chiave di lettura in una prospettiva tiflodidattica.

4.3 Uno schema di lettura del paesaggio in ambito tiflodidattico

Alla luce di questo ulteriore approfondimento nella letteratura tiflogica, se ne deduce in primo luogo la preminenza della *pratica* corporea diretta e cosciente dell'ambiente. Vale a dire, quella consapevolezza aptica che è condizione necessaria non solo per la mobilità e l'orientamento, ma anche per saper interpretare uno strumento di rappresentazione spaziale. Tema, questo, che introduce un secondo dato.

Si è visto che forse il più tradizionale degli strumenti di rappresentazione spaziale è la mappa tattile. Tuttavia, si è anche detto che la sua leggibilità richiede una competenza cognitiva avanzata e che lo spazio astratto, statico e omogeneo che questa riproduce è strutturalmente differente da quello concreto, dinamico e disomogeneo che viene esperito e/o immaginato in una condizione di compromissione della vista. Riepilogando: da una parte, ripensando alle parole di Bianchetti, lo spazio sintetico-induttivo della mappa, dall'altro quello sintetico-deduttivo dell'esperienza aptica. Su questi presupposti, mutuando per un attimo le riflessioni di Marcello Tanca (2018), si può sostenere ragionevolmente che (anche) l'ontologia dello spazio cartografico tattile di fatto esprima

un “realismo ingenuo” che istituisce una relazione di coincidenza oggettiva tra rappresentazione e realtà. Coincidenza, questa, che si fonda su un linguaggio convenzionale (in questo caso, quello della mappa tattile costruita mediante un sistema proiettivo), ma rischia però di essere fuorviante per coloro (in questo caso, le persone con disabilità visiva) la cui esperienza spaziale tendenzialmente non si avvale di quella logica di descrizione della realtà. O, meglio ancora, recuperando due vertici del triangolo ontologico: può essere fuorviante per coloro le cui *pratiche* spaziali non si avvalgono tendenzialmente di quella logica di descrizione delle *cose*.

Se dunque tali *pratiche* devono costituire il primo passaggio all'interno di una progressione tiflodidattica finalizzata alla costruzione di un'immagine spaziale, senz'altro il passaggio successivo non sarà quello della descrizione convenzionale delle *cose*, considerabile piuttosto un punto d'arrivo. Vale a dire, il momento in cui l'esperienza prettamente soggettiva assume la forma di un linguaggio *condivisibile* oltre la sfera della soggettività.

Se si accoglie la logica di questa ipotesi operativa, resta scoperto e quindi da individuare il passaggio di mediazione tra il *praticare* il paesaggio e il *condividerlo*. Passaggio scoperto, però, la cui natura può essere suggerita, ancora una volta, dalla struttura del triangolo ontologico del pensiero geografico. Triangolo il cui terzo vertice, si ricorderà, è dedicato alla categoria delle *rappresentazioni* e, più precisamente, delle rappresentazioni soggettive. Riconsiderata alla luce dei temi toccati in questo paragrafo, muovendo da tale categoria si può prefigurare più chiaramente la forma di quella che sarà la fase intermedia del modello didattico, appunto incentrata sul processo di costruzione dell'immaginazione spaziale. Immaginazione che però, come si è visto, è opportuno che non maturi in modo aleatorio e che debba per questo essere “correttamente formata” mediante l'azione educativa. Per tale ragione, la formulazione di questa fase centrale del modello – qui denominata fase dell'*immaginare* – chiama necessariamente in causa l'applicazione di tecniche e strumenti tiflodidattici funzionali alla mediazione dell'immagine di uno spazio di grandi dimensioni. O, perché no, l'immagine di una “parte di territorio”, citando per un attimo la Convenzione.

Su queste premesse, la struttura del triangolo ontologico del pensiero geografico (*pratiche-rappresentazioni-cose*) sembra suggerire più esplicitamente non solo la forma ma anche l'ordine di sviluppo di un nuovo schema logico, che qui si concretizza come un

possibile modello operativo adoperabile in sede di educazione al paesaggio in ambito tiflodidattico.



Figura 23. Schema di progressione del modello operativo. (Fonte: elaborazione propria).

Praticare, immaginare e condividere il paesaggio. Denominazioni ovviamente convenzionali ma, ci si augura, esplicative delle tre fasi che in cui si può organizzare una progressione didattica che rispetti – secondo una logica circolare – la triplice natura del pensiero geografico e le tappe principali della cognizione spaziale in caso di disabilità visiva. All'interno di questo paragrafo è approfondita in particolare la tappa delle *pratiche*, chiarendo principalmente alcuni aspetti teorici, terminologici e operativi relativi al tema dell'esperienza spaziale aptica. Prima di passare a esempi concreti di applicazione didattica sul campo (tema a cui è dedicata la seconda parte del capitolo), può essere utile chiarire in che modo chi scrive abbia approfondito le altre due tappe, quelle dell'*immaginare* e del *condividere* il paesaggio.

Fondamentali, sotto questo aspetto, sono state le esperienze di studio e confronto condotte in collaborazione con due istituzioni museali operanti in ambito tiflogico. Alla luce di queste esperienze, come si vedrà nei prossimi paragrafi, è stato possibile conoscere da vicino alcune tecniche e strumenti per la mediazione tiflodidattica di informazioni spaziali.

4.4 Note sulle tecniche e gli strumenti per la mediazione tiflodidattica

La ricerca preparatoria sulle tecniche e sugli strumenti è stata svolta principalmente presso due istituzioni museali operanti in ambito tiflogico: il Museo Tattile “Anteros” dell’Istituto dei Ciechi “Francesco Cavazza” di Bologna e il Museo Tifológico della ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles), con sede a Madrid. Seguono due sezioni dedicate alla presentazione delle due istituzioni e alla descrizione degli aspetti che sono stati approfonditi ai fini della ricerca sul campo.

4.4.1 Note tecniche e strumentali dal Museo Tattile “Anteros” di Bologna

Il museo Il Museo Tattile “Anteros” nasce nel 1999 in virtù di una collaborazione tra il citato Istituto dei Ciechi “Francesco Cavazza”, l’Associazione di Scultura Applicata di Bologna e la cattedra di Ottica Fisiopatologica dell’Ospedale Sant’Orsola (Secchi, 2004, pp. 63-64). Fin dalla sua fondazione, la principale prerogativa di questo Museo è sempre stata la ricerca sulle metodologie di mediazione didattica dell’arte pittorica per le persone con disabilità visiva. Peculiarità, questa, che ne fa la prima e attualmente l’unica realtà museale italiana specializzata in tale ambito.⁸⁶ Più precisamente, si può dire che i servizi offerti da questo Museo vertano soprattutto su cinque grandi ambiti operativi: l’esposizione di bassorilievi che riproducono le opere d’arte; la progettazione e realizzazione di tali bassorilievi⁸⁷; la progettazione e la conduzione di percorsi didattici per persone con disabilità visiva; la formazione professionale di specialisti del settore; la

⁸⁶ Per un inquadramento sul tema della traduzione tattile della pittura rivolta a persone con disabilità visiva, si rimanda a: Secchi, 2004; Carboni (eds.), 2011; Grassini, 2019. Più in generale, sul tema dell’accessibilità ai beni culturali per persone non vedenti e ipovedenti: AA.VV., 2006.

⁸⁷ Per la progettazione e la realizzazione dei bassorilievi, il Museo “Anteros” può contare su uno staff dalle competenze eterogenee ma che lavora in costante sinergia, coinvolgendo studiosi di teoria e storia dell’arte, esperti in tiflodidattica, scultori professionisti e collaboratori volontari con disabilità visiva.

consulenza tecnica, la realizzazione di ausili tattili e la progettazione di percorsi accessibili per conto di altre istituzioni museali.⁸⁸

Sotto la guida della curatrice e responsabile del museo, la dott.ssa Loretta Secchi, nel corso del triennio di dottorato ci si è concentrati in particolare sull'approfondimento di due tematiche:

- 1) le tecniche di mediazione didattica per l'apprendimento dei concetti spaziali in caso di disabilità visiva;
- 2) la progettazione e la realizzazione di strumenti per la mediazione didattica dei concetti spaziali.

Per quanto concerne il primo punto, è necessaria un'ulteriore specifica riguardo i servizi educativi offerti dal Museo e dedicati alle persone non vedenti e ipovedenti. Va detto, infatti, che tali servizi prevedono la realizzazione di percorsi didattici gratuiti, individuali e con cadenza settimanale (molto spesso di durata pluriennale) in cui, di norma, la persona con disabilità visiva viene guidata in primo luogo nella lettura tattile dei bassorilievi e, in una seconda fase, nella riproduzione di questi ultimi con la creta. Trattandosi di percorsi progettati in base al profilo e alle esigenze dell'utente (nel caso di studenti e/o minori d'età, in sinergia con i Servizi di Consulenza Educativa dell'Istituto), di frequente questa progressione operativa viene rimodulata (ad esempio, anticipando la fase della modellazione, per approfondire quei concetti spaziali propedeutici alla lettura tattile del bassorilievo). In ogni caso, dal momento dell'esplorazione tattile a quello della rappresentazione plastica, l'utente viene seguito e guidato singolarmente in tutto il percorso didattico da un operatore, percorso a sua volta monitorato dall'intera squadra del Museo che ne valuta periodicamente lo sviluppo ed eventuali variazioni.

In ragione di questa premessa, l'approfondimento delle tecniche è stato condotto in concomitanza con le attività didattiche organizzate dal museo durante tutto il corso del triennio, vertendo in particolare cinque forme di mediazione didattica: corporea; verbale; mediante materiali autentici; mediante ausilio tattile; mediante modellazione plastica.

⁸⁸ Va qui chiarito che chi scrive collabora dal 2015 con tale Museo in qualità di guida, operatore didattico, formatore e progettista di ausili tattili. Per tale ragione, si può intendere che i metodi che saranno brevemente descritti sono oggetto di un'attività professionale continuativa che precede e in buona parte ispira il presente progetto di ricerca.

Per quanto concerne la mediazione corporea, sono stati approfonditi i metodi di costruzione delle immagini attraverso azioni di tipo cinestesico e propriocettivo, in forma individuale e di gruppo, con particolare attenzione alle tecniche del gesto iconico (riproduzione guidata o autonoma di una struttura formale attraverso una o più parti del corpo) e del *tableau vivant* (ricostruzione scenica di una configurazione spaziale che prevede l'uso di tutto il corpo e il coinvolgimento di due o più soggetti).⁸⁹



Figura 24 Esempio di esperienza propriocettiva e cinestesica per lo studio della "Nascita di Venere" di Sandro Botticelli (Fonte: Wikipedia – Licenza CC-BY SA 4.0).

⁸⁹ Per approfondimenti sul tema della mediazione corporea in ambito educativo, si rimanda a Naccari (eds.), 2012.



Figura 25 Esempio di esperienza propriocettiva e cinestesica per lo studio di uno dei Bronzi di Riace (Fonte: Wikipedia – Licenza CC-BY SA 4.0)

Per quanto riguarda la mediazione verbale, sono state approfondite alcune tecniche di descrizione morfologica, tematica e simbolica, ispirate al metodo tripartito panofskiano di analisi delle opere d'arte (Panofsky, 1927/1961, pp. 29-57), declinato in ambito tiflodidattico secondo la seguente progressione di lettura tattile:

- 1) Percezione tattile delle forme e delle strutture (anche visiva in caso di residuo visivo)
= Lettura preiconografica
- 2) Cognizione delle forme e riconoscimento della loro identità = Analisi iconografica
- 3) Significazione della rappresentazione e sua estensione di senso = Interpretazione iconologica.⁹⁰

A questo proposito, sono state analizzate: le diverse logiche di progressione nella comunicazione verbale in caso di descrizione formale (analitica e sintetica) o narrativa; le differenze intercorrenti tra l'uso dello strumento verbale quando adoperato in forma autonoma o con funzione integrativa di altre forme di mediazione.

Per quanto riguarda la mediazione attraverso materiali autentici, sono state compiute esperienze di visite guidate presso siti di valore culturale nella città di Bologna, occasione

⁹⁰ Sul modo in cui, nella metodologia didattica del Museo Tattile "Anteros", il metodo tripartito panofskiano sia stato convertito in quanto strumento per la pedagogia speciale dell'arte, si rimanda a Secchi, 2004, pp. 70-75.

in cui sono state apprese alcune tecniche di lettura diretta degli elementi architettonici, con particolare attenzione all'uso integrato della tattilità (fine e grosso-motoria) con i metodi sopra accennati di mediazione corporea e verbale.



Figura 26 Esperienza di lettura tattile diretta nell'abside della Basilica dei SS. Vitale e Agricola (Basilica di S. Stefano) – Bologna (Foto dell'autore)



Figura 27 Esperienza di lettura tattile diretta nella cripta di S. Giovanni Battista (Basilica di S. Stefano) – Bologna (Foto dell'autore)

Per quanto riguarda la mediazione attraverso ausili tattili, sono state apprese le principali tecniche di guida su un bassorilievo prospettico (guida per contatto, semi-contatto e verbale) e l'ordine di progressione di lettura. A questo proposito, una particolare attenzione è stata dedicata allo studio di alcuni bassorilievi raffiguranti pitture o brani di paesaggio (es. “La Grande Onda di Kanagawa” di K. Hokusai, e il “Ritratto del Duca Federico da Montefeltro” di Piero della Francesca, entrambi visibili in foto). Lo studio delle specificità di questi bassorilievi, riproducenti dipinti realizzati in distinti contesti culturali e storico-geografici differenti, ha permesso di approfondire diverse modalità di mediazione dei concetti di profondità spaziale, punto di vista, deformazione prospettica, linea di orizzonte, completamente amodale e di visione d'insieme.



Figura 28 Schema di lettura tattile bimanuale dinamica sul bassorilievo raffigurante la "Grande onda di Kanagawa" di Katsushika Hokusai. (Fonte: Wikipedia – Licenza CC-BY SA 4.0)



Figura 29 Schema di lettura tattile bimanuale statica per la comprensione dello scorcio prospettico sul bassorilievo raffigurante il "Cristo morto" - Andrea Mantegna (Fonte: Wikipedia – Licenza CC-BY SA 4.0)

Per quanto riguarda la mediazione mediante modellazione plastica, sono state approfondite le principali tecniche di impiego della creta nella rappresentazione di forme bidimensionali e tridimensionali in ambito tiflodidattico. Specifica attenzione, in questo caso, è stata dedicata ai metodi di rappresentazione di elementi geometrici piani e solidi, dello schema corporeo umano e animale, dei piani di profondità spaziale, con e senza deformazione prospettica.



Figura 30 Fasi preparatorie per la modellazione del Kouros di Milo. A sinistra: predisposizione del piano in creta; a destra: misurazione preliminare delle proporzioni corporee (Fonte: Wikipedia – Licenza CC-BY SA 4.0)



Figura 31 Tre fasi progressive nella modellazione del Kouros di Milo.

A sinistra, lavoro preparatorio su proporzioni e distanze; al centro, bozza dell'elaborato plastico; a destra, manufatto terminato e pronto per l'eventuale cottura (Fonte: Wikipedia – Licenza CC-BY SA 4.0)



Figura 32. Studio preparatorio alla modellazione della “Grande Onda” di Hokusai. L'utente viene guidato nella comprensione dei piani di profondità della rappresentazione (sinistra) e, solo successivamente, nella realizzazione dei profili grafici. (Foto dell'autore)



*Figura 33. Tre fasi della riproduzione de "L'allegoria della prudenza", opera di Tiziano. In senso orario: studio preliminare con il modello in gesso; realizzazione delle strutture grafiche dell'opera; manufatto terminato.
(Foto dell'autore)*

Questi ultimi due punti permettono di passare al secondo aspetto che è stato oggetto di studio: la progettazione e la realizzazione di ausili tattili per la mediazione didattica dei concetti spaziali. Nella fattispecie, è stato possibile di approfondire le procedure tecniche

e progettuali relative a due tipologie di ausili tattili tiflodidattici: il già citato bassorilievo prospettico e il disegno in rilievo su carta a microcapsule.

Per quanto riguarda il bassorilievo prospettico, va premesso che il Museo dispone di un laboratorio in cui tali ausili vengono realizzati da scultori professionisti e con tecniche completamente artigianali. In più occasioni, nel corso del triennio, è stato possibile seguirne l'intero iter progettuale: dalla scelta dell'immagine e la selezione degli elementi da riprodurre fino alla realizzazione del prototipo in creta, ai test preliminari di leggibilità tattile eseguiti da collaboratori non vedenti, il colaggio delle matrici in gomma siliconica, la stampa dei manufatti in gesso alabastrino o in resina e il processo conclusivo di finitura. Peculiarità di questo strumento – ispirato al bassorilievo prospettico quattrocentesco di tradizione fiorentina – è quella di avere delle dimensioni tendenzialmente medio-grandi (a garanzia di un buon livello di dettaglio) e un oggetto notevole (anche superiore ai 10 cm), il che permette di riprodurre la spazialità dell'immagine su differenti piani di profondità, dove il profilo di ciascun piano è rinvenibile al tatto grazie alla presenza di sottosquadri.



Figura 34. Fase di rifinitura del bassorilievo raffigurante la “Nascita di Venere” di Sandro Botticelli. Dalla foto si può apprezzare la presenza dei sottosquadri. (Fonte: Wikipedia – Licenza CC-BY SA 4.0)

Tali caratteristiche, evidentemente, non agevolano la portabilità del bassorilievo e la sua accessibilità economica per soggetti privati, facendone quindi strumento reperibile quasi esclusivamente in ambito museale o comunque istituzionale.

Se l'impiego del bassorilievo prospettico costituisce uno strumento che contraddistingue l'approccio metodologico del Museo Tattile "Anteros", il disegno in rilievo su carta a microcapsule (c.d. *tactile graphic*) rappresenta invece un ausilio senz'altro più economico e comunemente adoperato nell'ambito della tiflodidattica ordinaria, in ambito sia museale che editoriale o scolastico. Date le dimensioni ridotte (vengono adoperati quasi esclusivamente fogli A4 o A3) e il suo bassissimo aggetto, questa tecnica si addice particolarmente alla riproduzione tattile di grafici, planimetrie, rappresentazioni cartografiche, prospetti architettonici, illustrazioni scientifiche, disegni geometrici. Più genericamente, quindi, immagini che presentano strutture regolari, non eccessivamente dettagliate e caratterizzate da scarsa o nulla profondità spaziale (Levi & Rolli, 1994).

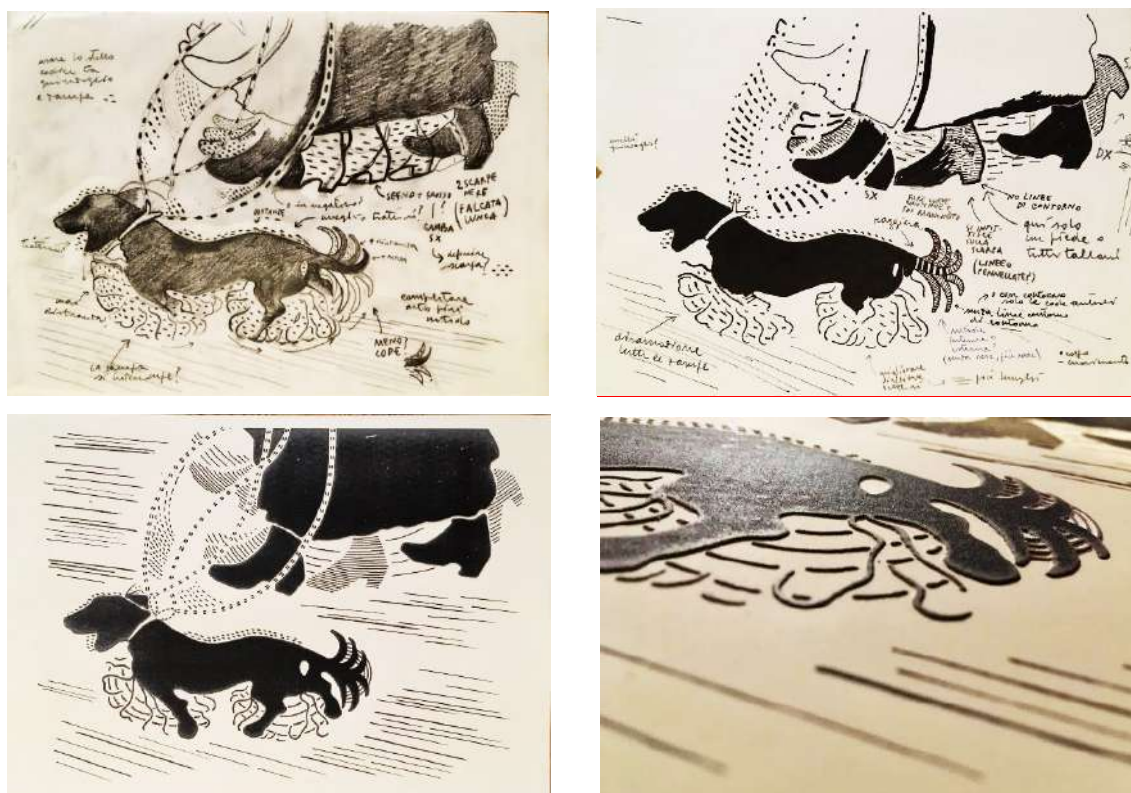


Figura 35. Disegno in rilievo raffigurante “Dinamismo di un cane al guinzaglio”, opera di Giacomo Balla (1912)

Studi preparatori (in alto), disegno in rilievo definitivo e particolare (in basso). (Foto e disegni dell'Autore)

4.4.2 Note tecniche e strumentali dal Museo Tifológico di Madrid

L'attività di studio e approfondimento svolta in collaborazione con il Museo Tifológico di Madrid è stata realizzata nel corso di un semestre di ricerca (ottobre 2018 - marzo 2019) nell'ambito del programma Erasmus+ e in occasione di tre successivi soggiorni in Spagna effettuati in regime di cotutela con il Corso di Dottorato in "Educación" della Universidad Autónoma de Madrid.

Il Museo Tifológico di Madrid nasce nel 1992 e ha sede presso il Servicio Bibliográfico della ONCE. La sua fondazione costituisce il coronamento formale di un lungo lavoro di raccolta e musealizzazione di ausili tiflodidattici, iniziato già negli anni '70 del XIX secolo per volere del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos di Madrid. Nella sua forma attuale, il Museo presenta tre aree espositive, così ripartite: la sezione dei plastici di città e di monumenti architettonici; la sezione dedicata alle opere plastiche e pittoriche realizzate da artisti con disabilità visiva; la sezione in cui sono esposti materiali tiflogici originali del XIX e del XX secolo. In quest'ultima sezione, spicca la grande "Mappa della Penisola Iberica" (1878) realizzata da Francisco Just i Valenti, insegnante e autore egli stesso di un manuale intitolato *Geografía para niños*, conservato nella "Sala de libros" del medesimo Museo. A questi spazi, dedicati alle esposizioni permanenti, se ne aggiungono uno adoperato per le mostre temporanee ed una sala didattica.



Figura 36. Mappa della Penisola Iberica (1878) – Francisco Just y Valenti. Museo Tiflológico di Madrid

(Foto dell'autore)

In occasione dei sopralluoghi svolti presso questa istituzione, sotto la guida delle dott.sse Teresa Díaz Díaz e Aurea Gallego Calcedo, responsabili del Museo, è stato possibile approfondire in particolare la sezione dei plastici e dei monumenti. Il principale oggetto di interesse è stato comprendere la logica progettuale di alcuni di questi ausili e le modalità di mediazione didattica consigliate durante la visita.

Per prima cosa, va specificato che – a differenza di quanto detto per il Museo “Anteros” – il Museo Tiflológico non presenta una sezione dedicata ai servizi educativi e non

prevede la realizzazione di percorsi didattici dedicati, privilegiando invece la realizzazione di attività laboratoriali e di sensibilizzazione, tendenzialmente estemporanee e dedicate a gruppi. Quanto alla forma della visita, le guide museali introducono verbalmente la natura storica e/o artistica degli oggetti esposti, lasciando però che sia il visitatore a esplorare autonomamente i manufatti, aiutandosi con le schede descrittive delle opere e, quando presenti, con l'ausilio di audiodescrizioni.

Precisazioni necessarie, queste, perché rivelano un approccio metodologico decisamente differente da quello del museo bolognese, vale a dire meno orientato alla mediazione didattica individuale tra operatore e visitatore e maggiormente concentrato, al contrario, sulla potenzialità comunicativa dello strumento di rappresentazione.

A questo proposito, come confermato dalle responsabili, va anche detto che le riproduzioni raccolte in tale sezione del Museo sono state realizzate nel corso degli anni da diversi progettisti e artigiani (spesso esterni all'istituzione), condizione che oggi genera una forte eterogeneità tra i pezzi della collezione. Eterogeneità, più precisamente, che si manifesta sia sul piano tecnico-progettuale (es. scelta dei materiali, dimensioni medie, tecnologie supplementari) che su quello funzionale. Il che significa che se tutte le riproduzioni sono state realizzate per essere accessibili e leggibili al tatto, solo una parte di esse si presta più espressamente allo sviluppo di un'esperienza tiflodidattica.



Figura 37. Plastico raffigurante la basilica della Sagrada Familia – Museo Tifológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 38. Plastico raffigurante la Tour Eiffel - Museo Tifológico (Madrid) – (Foto dell'autore)

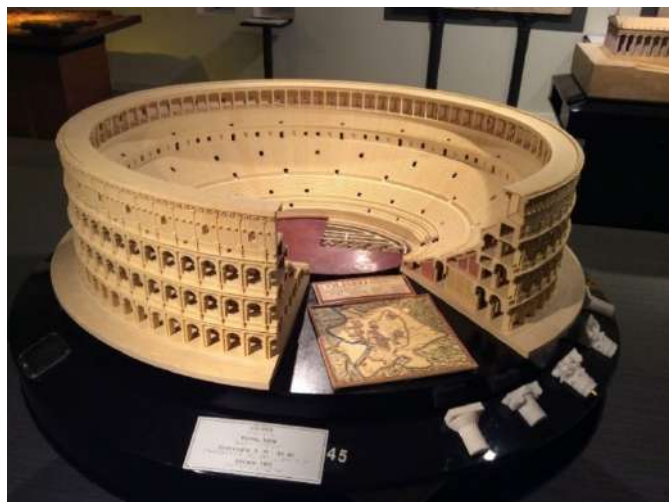


Figura 39. Plastico raffigurante il Colosseo - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)

Per chiarire questo passaggio, saranno qui presentati tre esempi di plastici che non costituiscono semplicemente delle ricostruzioni in scala, ma anche strumenti potenzialmente utili per raffinare alcune specifiche competenze di immaginazione spaziale in caso di disabilità visiva.

Secondo la medesima logica applicata nel Museo “Anteros” in vista dei laboratori da svolgere sul lago di Barcis, anche in questa occasione la selezione dei manufatti si è orientata su tre distinte forme di rappresentazione di una porzione di territorio caratterizzata dalla presenza dell’elemento acqua. Lo studio di questi plastici ha permesso di osservare tre distinte modalità con cui comunicare, attraverso un ausilio tattile, il concetto spaziale di visione d’insieme ad una persona con disabilità visiva.

Su queste premesse, l’attenzione si è concentrata sui seguenti plastici:

- 1) Plastico della città di Toledo
- 2) Complesso monumentale dell’Alhambra con la sua area circostante
- 3) Acquedotto romano di Segovia

Osservando la riproduzione della città di Toledo, completamente realizzato in materiale plastico, si può notare che questa rappresenta l’impianto della città antica e dell’area che ne circonda le mura interpolando due forme di rappresentazione, rispettivamente di tipo mimetico e simbolico. Se l’intorno della città è stato rappresentato in maniera realistica, vale a dire rispettando la conformazione e la scala degli elementi geomorfologici,

all'interno delle mura l'impianto urbano è stato, in alcune parti, semplificato e in altre alterato. Più precisamente, sono stati rappresentati in forma mimetica e leggermente sovradimensionata i siti architettonici considerati più rilevanti, mentre il resto degli elementi sono stati appiattiti e ridotti alla loro semplice estensione planimetrica. Questo tipo di rappresentazione, come suggeritomi dalla dott.ssa Díaz, esige una progressione di lettura selettiva e procedente dal centro dell'impianto urbano verso i bordi, riconoscendo di volta in volta i principali siti architettonici della città. Quanto all'elemento fluviale, in questo caso riferito al tratto del fiume Tago che costeggia la parte meridionale della città vecchia, questo ha sostanzialmente la funzione di punto di riferimento spaziale utile al visitatore per recuperare l'orientamento di partenza, anche dopo essersi mosso intorno al plastico. Ad integrare la lettura tattile del plastico, oltre alla consueta scheda descrittiva, è stata installata lateralmente una legenda dei principali siti architettonici, con indicazione dei nomi dei siti in braille e in nero ingrandito e fruibile anche con auricolari per accedere all'audiodescrizione.



Figura 40. Plastico della città di Toledo - Museo Tifológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 41. Plastico della città di Toledo - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 42. Plastico della città di Toledo (particolare) - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 43. Plastico della città di Toledo (legenda) - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)

Per quanto riguarda la riproduzione plastica del complesso Monumentale della Alhambra di Granada, questa è stata organizzata in tre plastici polimaterici che raffigurano il sito su tre scale differenti. In questo caso, la forma della rappresentazione è esclusivamente di tipo mimetico, la progressione di lettura tattile su ogni singolo plastico procede tendenzialmente in maniera centrifuga, rispettando un ordine che procede dalla riproduzione con scala di rappresentazione minore a quella con scala maggiore.

A differenza di quanto detto per il plastico di Toledo, qui l'elemento dell'acqua costituisce un espediente narrativo che lega le tre riproduzioni. Nel primo plastico, la "Vista general de la Alhambra", l'acqua si manifesta nella forma del Río Darro; nel secondo, "Palacios Arabes de la Alhambra", nella forma del sistema di vasche e fontane alimentato dal medesimo fiume; nel terzo, il "Patio de los leones de la Alhambra", la presenza dell'acqua è solo intuibile – ovvero non esplicitamente rappresentata – in virtù

della presenza dell'omonima fontana marmorea del XIV secolo. Peculiarità di quest'ultima riproduzione, inoltre, è quella di rendere smontabile la cupola della “Sala de las dos hermanas”, rendendo così meglio apprezzabile (al tatto e alla vista) la decorazione della volta, gli ornamenti interni e la conformazione della sala.



Figura 44. – Plastico della vista generale dell'Alhambra - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 45. Plastico della vista generale dell'Alhambra - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)

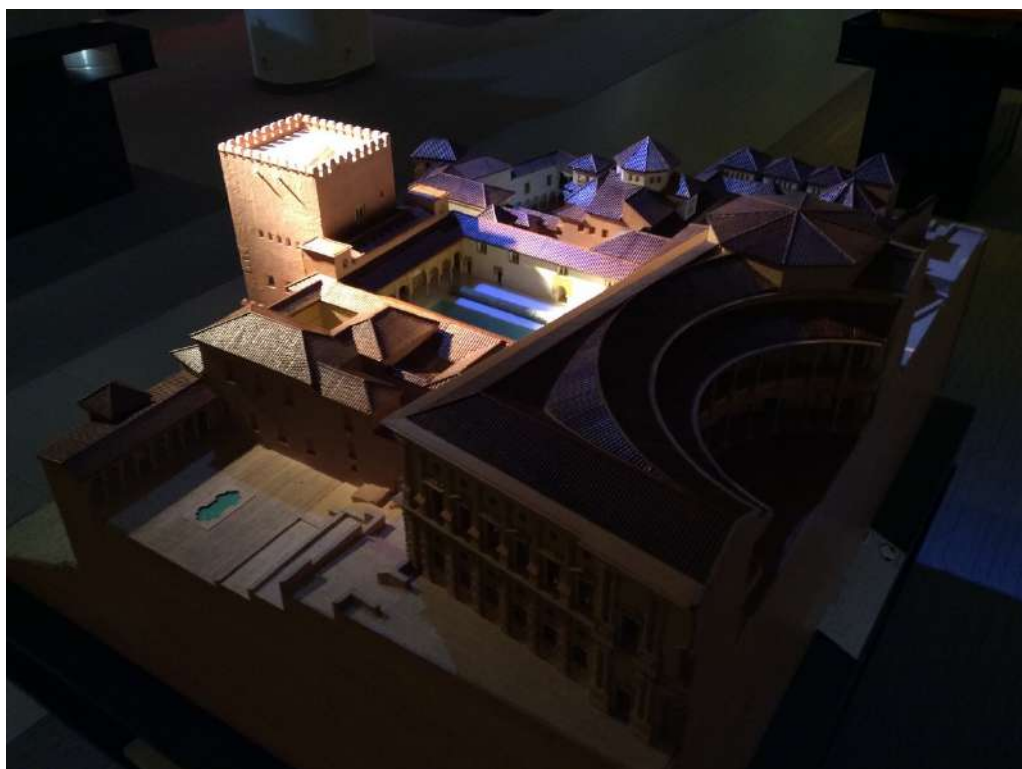


Figura 46. Plastico dei Palazzi arabi dell'Alhambra - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)

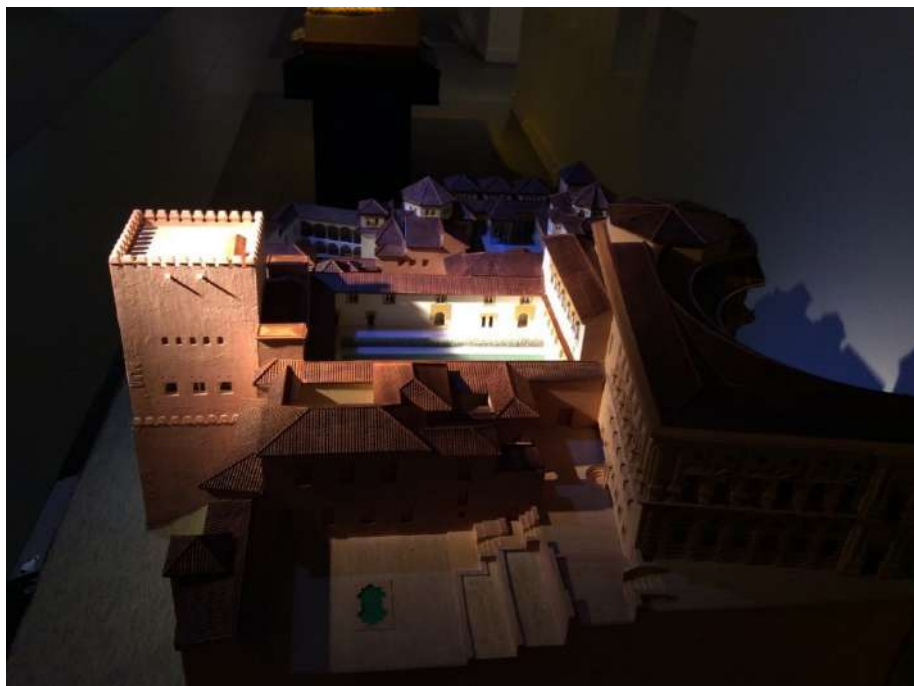


Figura 47. Plastico dei Palazzi arabi dell'Alhambra - Vista generale dell'Alhambra - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 48. Plastico del Patio dei leoni dell'Alhambra - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 49. Plastico del Patio dei leoni dell'Alhambra - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)

Per quanto riguarda, infine, la riproduzione dell'Acquedotto di Segovia si ritrovano, raccolti in una sola postazione, alcuni principi realizzativi già incontrati negli esempi precedenti. Anche in questa riproduzione (come nel caso dell'Alhambra) sono state adottate tre scale di rappresentazione con soluzioni polimateriche (materiali plastici, metallici e lapidei), dove tuttavia gli elementi riprodotti sono stati enfatizzati, estrapolati o semplificati, lasciando convivere la forma simbolica con quella mimetica (come invece già visto nel plastico di Toledo). Anche in questo caso, l'elemento dell'acqua costituisce uno straordinario espediente narrativo, di cui seguire la presenza non più in forma centrifuga ma lineare. Procedendo dalla sezione in scala di rappresentazione inferiore (1:10.000) verso quella in scala maggiore, la lettura tattile segue il corso dell'acquedotto (da destra verso sinistra) il quale, alimentato dalla sorgente Fuenfría, muove dalla grande vasca in cui viene raccolta l'acqua (*El caserón*), quindi passa dalla torre della *Casa de Aguas*, dove avviene la decantazione e l'incanalamento che procede per più di 700 metri, con una lievissima pendenza fino alla città, raffigurata solo in forma simbolica, con la sola indicazione areale degli edifici; nella seconda sezione (scala 1:500) viene riprodotto

solo l'ultimo tratto dell'acquedotto più prossimo alla città, in questo caso raffigurata in forma mimetica, pur con delle evidenti semplificazioni morfologiche e cromatiche; nella terza ed ultima sezione, invece, viene riprodotta solo una porzione di doppi archi in pietra dell'acquedotto, particolare che ne permette di apprezzare la struttura architettonica, la logica progettuale e la trama materica.



Figura 50. Plastico dell'acquedotto romano di Segovia - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 51. Plastico dell'acquedotto romano di Segovia - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 52. . Plastico dell'acquedotto romano di Segovia (particolare) - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)



Figura 53. Plastico dell'acquedotto romano di Segovia (legenda) - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)

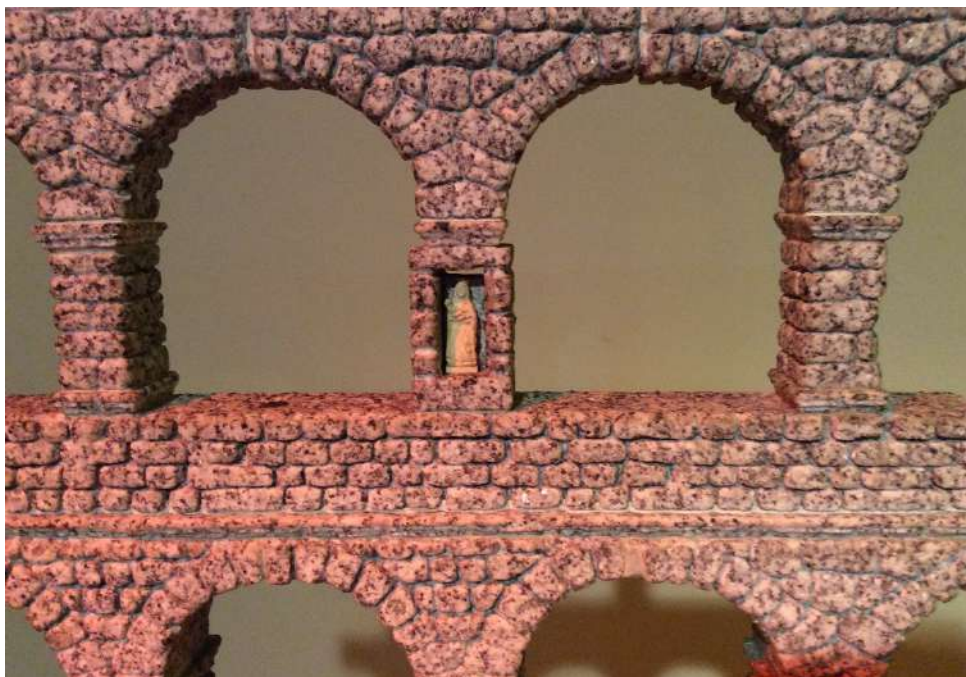


Figura 54. Plastico dell'acquedotto romano di Segovia (particolare) - Museo Tiflológico (Madrid) – (Foto dell'autore)

4.4.3 Tecniche e strumenti di mediazione: considerazioni sulle due esperienze

Da queste due esperienze è stato possibile approfondire in modo diretto il funzionamento di alcuni strumenti e tecniche utili alla mediazione tiflodidattica di concetti e informazioni spaziali. Senza dubbio, si è trattato di esperienze estremamente differenti, innanzitutto perché la prima è stata condotta in tutto il corso del triennio all'interno di un contesto già noto a chi scrive, mentre la seconda è stata purtroppo più circoscritta, sia per ragioni di ordine logistico che a causa delle improvvise restrizioni dovute all'emergenza epidemiologica. Nel caso del Museo Tiflológico di Madrid, infatti, da tempo era maturata la possibilità di realizzare un ciclo di attività didattiche in aula e all'aperto sul tema del paesaggio, che avrebbero avuto luogo nella primavera del 2020 e alle quali, per ovvie ragioni, si è poi dovuto rinunciare.

Resta, tuttavia, la sensazione positiva di aver imparato ad osservare con uno sguardo differente un contesto familiare come quello del Museo “Anteros”, ma anche di aver

scoperto un'istituzione, come quella del Tiflológico, dal grande potenziale applicativo in termini di educazione al paesaggio. Dal quadro che è stato brevemente delineato in precedenza, si può intendere che in entrambi i casi sia stato possibile rintracciare alcune risposte concrete al problema segnalato al termine paragrafo 4.2. Vale a dire, il problema della ricerca di forme di rappresentazione del paesaggio alternative alla mappa tattile, sulle quali costruire un passaggio intermedio tra l'esperienza aptica diretta e l'azione descrittiva e condivisibile in una porzione di territorio. La funzione peculiare di questo passaggio intermedio, come si è detto, risiede nella stimolazione di processi immaginativi spaziali, stimolazione che nei due musei viene affrontata con modalità distinte ma non per questo inconciliabili.

Da questi due prospetti emergono forse più chiaramente i caratteri salienti delle due esperienze e, soprattutto, il contributo specifico che ognuna di esse può apportare all'elaborazione di un metodo operativo per l'educazione al paesaggio. Sotto questo aspetto, il principale punto di forza dello studio condotto presso il Museo Tattile "Anteros" è stata la conoscenza di differenti tecniche di mediazione didattica e delle modalità più opportune per integrarle tra di loro, in aula e all'aperto. Aspetto senz'altro più difficilmente declinabile nell'educazione al paesaggio è quello degli strumenti ivi impiegati, rispettivamente il bassorilievo prospettico e il disegno in rilievo, di cui sono state già accennate le peculiarità e le implicazioni operative. Pur trattandosi infatti di strumenti decisamente differenti, entrambi richiedono a chi le li esplora tattilmente l'assunzione di un unico punto di vista, determinato dalla perpendicolarità al piano di fondo nel caso del bassorilievo e al foglio in quello del disegno in rilievo. Il che significa che i due strumenti esigono che l'utente abbia già una familiarità pregressa con una prospettiva spaziale *survey* o che si disponga quantomeno del tempo sufficiente per costruirla. Opzione, quest'ultima, senz'altro percorribile se sviluppata all'interno di un percorso didattico individuale e di media o lunga durata, ma la cui praticabilità diventa improbabile nel momento in cui si parli di un'esperienza educativa circoscritta nel tempo e, eventualmente, rivolta a gruppi. Per tale ragione, come si avrà modo di ribadire nel paragrafo dedicato alle prospettive di ricerca, è suggestivo immaginare futuri sviluppi di queste riflessioni anche attraverso l'impiego degli strumenti del bassorilievo e/o del disegno in rilievo, ipotesi a cui però sarebbe necessario dedicare ulteriori e necessari

approfondimenti di studio. La seguente tabella descrive sinteticamente le cinque forme di mediazione approfondite all'interno del Museo Tattile "Anteros".

Tecnica di mediazione	Principali temi approfonditi
Mediazione corporea	Azioni di tipo aptico, cinestesico e propriocettivo; tecnica del gesto iconico; tecnica del <i>tableau vivant</i>
Mediazione verbale	Descrizione morfologica, tematica e simbolica secondo il metodo tripartito panofksiano; funzioni colmativa e integrativa della comunicazione verbale
Mediazione con materiali autentici	Lettura tattile degli elementi architettonici; uso integrato della tattilità fine e grosso-motoria, in forma individuale e in gruppo
Mediazione con ausilio tattile	Tecniche di lettura del bassorilievo prospettico: contatto, semi-contatto e vocale; comunicazione di concetti spaziali come: punto di vista, deformazione prospettica, profondità spaziale, linea di orizzonte, completamento amodale e visione d'insieme
Mediazione mediante modellazione plastica	Tecniche di base per la rappresentazione di forme bidimensionali e tridimensionali come elementi geometrici piani e solidi, lo schema corporeo umano e animale e modelli figurativi in bassorilievo

Figura 55. Tabella che riassume le principali tecniche di mediazione studiate presso il Museo Tattile "Anteros"

Quanto, invece, alla ricerca condotta nel Museo Tiflológico, si è profilato un quadro per certi versi speculare a quello appena descritto. Nella fattispecie, il punto di forza riscontrato nel museo madrileno è stato proprio quello degli strumenti di rappresentazione, non legati ad un punto di vista predeterminato, esplorabili come oggetti realistici a tutto tondo e quindi percorribili tattilmente in una prospettiva spaziale *route*. Al contempo, considerando anche solo le variabili tecnico-progettuali esemplificate nei tre plastici presi in esame, si può anche dedurre che questo tipo di strumenti ben si addica

alla coesistenza di approcci diversi. A questo proposito, si pensi alle differenti soluzioni di scala, di materiale e di stile di rappresentazione (mimetico e simbolico) – senza per questo mai perdere la fisicità dell’ausilio – incontrate nel plastico dell’acquedotto di Segovia. D’altra parte, sotto l’aspetto delle tecniche di mediazione, all’interno del Tiflológico è stato riscontrato un approccio metodologico volto a garantire la massima autonomia operativa al visitatore, ridimensionando notevolmente il ruolo della guida museale e quindi, di fatto, non prevedendo una fase di osservazione, verifica o condivisione dei contenuti appresi. Condizione, questa, che può essere teoricamente plausibile in un contesto di semplice visita museale, ma che – a giudizio di chi scrive – forse si rivelerebbe carente nel momento in cui si desidera operare in una prospettiva tiflodidattica. La seguente tabella descrive sinteticamente i caratteri principali delle tre modalità di rappresentazione plastica approfondite all’interno del Museo Tiflológico di Madrid:

Caratteri principali del plastico	Plastico della città di Toledo	Complesso dell’Alhambra di Granada	Acquedotto romano di Segovia
Materiale	Monomaterico	Polimaterico	Polimaterico
Texture	Dura	Mista	Dura
Colore	Policromo alterato	Policromo realistico	Policromo alterato
Postazione	Unica	Tre postazioni	Unica, tripartita
Scala	Unica	Tre scale	Tre scale
Lettura tattile	Centrifuga	Centrifuga	Lineare
Elemento Acqua	Elemento morfologico	Elemento Narrativo	Elemento Narrativo
Modello progettuale	<i>Modello ibrido (mimetico-simbolico) monoscalare</i>	<i>Modello mimetico multiscalare</i>	<i>Modello ibrido (mimetico-simbolico) multiscalare</i>

Figura 56. Tabella che riassume i caratteri principali dei tre plastici studiati presso il Museo Tiflológico di Madrid

Su questi presupposti, è possibile concludere con almeno due brevi considerazioni.

La prima si riferisce al fatto che, in sede di costruzione di una progressione didattica, la fase intermedia dell'*immaginare* lo spazio può legittimamente attingere da entrambe queste esperienze. In special modo, da quella del Museo Tiflológico con riferimento agli strumenti di mediazione e da quella del Museo Tattile “Anteros” per quanto concerne le tecniche.

La seconda considerazione riguarda proprio la duttilità d'impiego di tali tecniche. Sulla scorta di quello che si è detto, si può infatti supporre che queste possano costituire una risorsa operativa sia a supporto della prima fase, denominata delle *pratiche*, che nell'ultima, denominata della *condivisione*. Vale a dire, rispettivamente, sia nella fase di esplorazione ambientale in forma aptica – di cui si è ampiamente parlato – che in quella in cui chi partecipa all'attività didattica è chiamato a elaborare delle forme di descrizione spaziale che si possano condividere con il resto del gruppo e/o con gli operatori. Quest'ultima fase, si intende, diventa da una parte l'occasione per il partecipante di dare per riprodurre materialmente la forma dello spazio praticato/immaginato, ma anche un'opportunità per l'operatore di osservare e valutare l'armonia del percorso di apprendimento. In altre parole, per valutare se sia opportuno tornare a praticare direttamente lo spazio e/o a immaginarlo esplorandone una rappresentazione, prima di procedere con nuove e più complesse attività.

A questo punto, però, è necessaria una precisazione che richiederà anche al lettore uno sforzo di immaginazione. È stato detto che queste esperienze di approfondimento all'interno dei due Musei sono state condotte nell'arco di tutto il percorso di dottorato. Per questa ragione, le informazioni raccolte e fin qui illustrate devono essere intese come il frutto di una riflessione maturata nel corso del tempo, ma formalizzata solo al principio del terzo anno. Sul piano applicativo, questo significa che, se durante il primo anno di ricerca chi scrive non ha realizzato attività didattiche, i laboratori organizzati invece nel corso del secondo non contemplavano ancora la ripartizione in tre fasi operative (*praticare-immaginare-condividere*) e né, tantomeno, una consapevolezza sulle tutte le tecniche e sugli strumenti descritti.

Tuttavia, è stato proprio in virtù di questa inconsapevolezza che, in occasione delle esperienze didattiche progettate e/o realizzate nell'arco del secondo anno, sono emersi

alcuni dubbi e criticità, quindi nuove domande che hanno portato ad una tripartizione della progressione operativa.

Pertanto, per comprendere in che modo la struttura del modello didattico abbia preso forma e si sia evoluta, può essere utile compiere un piccolo passo indietro e tornare all'inizio del secondo anno di dottorato. Precisamente, a Madrid, nell'autunno del 2018.

4.5 Note da un *fieldwork* a Madrid (2018): una prima esperienza progettuale

La prima occasione utile per realizzare delle attività didattiche si è manifestata in Spagna, durante il già citato periodo di ricerca semestrale svolto a Madrid nell'ambito del progetto Erasmus+. Risale infatti a tale periodo (ottobre 2018) l'inizio della collaborazione con il Museo Tifológico della ONCE, con cui era stata concordata la realizzazione di laboratori di educazione al paesaggio da svolgere in sede e presso un'area verde della città.

Va subito premesso che per imprevisti di natura organizzativa comunicati dalla ONCE ma mai del tutto chiariti, questi laboratori sono stati progettati, formalmente approvati, senza però essere stati realizzati. Come già anticipato, nonostante la successiva disponibilità del Museo a dare seguito alla collaborazione, le restrizioni imposte dall'emergenza epidemiologica avrebbero definitivamente compromesso ogni possibilità di *fieldwork* in Spagna. Ad ogni modo, se da un punto di vista applicativo questa esperienza non ha mai assunto la forma laboratoriale, sotto un profilo progettuale costituisce senza dubbio una tappa significativa per gli sviluppi del percorso di ricerca. Molto probabilmente, anche in virtù del suo fallimento.

Per tale ragione, prima di procedere con le osservazioni e le attività condotte a Barcis, può essere utile dedicare un breve spazio a questo primo tentativo di progettazione didattica. Tentativo grazie al quale, pur non raccogliendo risposte concrete, è stato possibile e necessario porsi alcune domande circa le fasi preliminari che devono o meno caratterizzare l'elaborazione di un progetto tiflodidattico.

Per prima cosa, è doveroso ricordare che tutto il percorso di progettazione didattica maturato in Spagna è anche il frutto di un confronto costante con il docente tutor, il prof. Alfonso García de la Vega (Departamento de Didácticas Específicas della Universidad Autónoma de Madrid).

Per la descrizione sintetica di questo percorso, si parta da quattro questioni generali che è stato necessario dirimere e che poi saranno chiarite in maggiore dettaglio.

La prima questione che è stata affrontata contemplava l'*oggetto d'interesse* della ricerca didattica, vale a dire quegli elementi di osservazione che si aveva intenzione di approfondire e che hanno poi ispirato la forma del progetto. In questo caso, in linea generale, l'oggetto si riferiva alle differenti modalità con cui delle persone con disabilità visiva avrebbero esplorato, interpretato e, successivamente, rappresentato gli spazi sulla base degli stimoli ambientali percepiti. In maggiore dettaglio, i tre principali temi di osservazione sarebbero stati:

- 1) Strategie di esplorazione ambientale diretta
- 2) Criteri di selezione degli elementi ritenuti significativi per la rappresentazione
- 3) Forme di rappresentazione spaziale di tipo mimetico e simbolico

Da questi temi si può intendere che, in tale periodo, non era ancora stata definita la progressione tripartita illustrata nei paragrafi precedenti, maturata solo nel 2020. Nella fattispecie, come si potrà notare meglio di seguito, in quel momento l'attenzione era concentrata soprattutto sulla *pratica* spaziale diretta e su quella della *condivisione*, di fatto non prevedendo un anello di raccordo in cui i partecipanti potessero *immaginare* il contesto spaziale attraverso la lettura di uno strumento di rappresentazione.

Ad ogni modo, muovendo da questi elementi di interesse, ci si è interrogati su una seconda questione, relativa alla *tipologia di partecipanti* a cui rivolgere l'attività. In questo caso, il criterio di scelta prevedeva di coinvolgere esclusivamente persone con disabilità visiva di maggiore età e che non presentassero pluriminorazioni di natura cognitiva e/o sensoriale. Ragione di quest'ultima scelta, davvero non semplice e a lungo ponderata, risiedeva nell'esigenza di concentrare l'osservazione sulle variabili di *pratica* e *condivisione* relative alla sola compromissione del canale visivo, rimandando quindi ad esperienze future il coinvolgimento di un pubblico più eterogeneo. Per questa ragione, l'idea di partenza era quella di lavorare in sessioni distinte con quattro piccoli gruppi, rispettivamente formati da persone cieche congenite, cieche acquisite, ipovedenti congenite e ipovedenti acquisite.

Definiti gli oggetti di interesse e la tipologia di partecipanti, è stato necessario individuare più concretamente il *contesto operativo*.

Come luogo di svolgimento delle attività in aula, era stata garantita la fruibilità della sala didattica del Museo Tiflológico, i cui responsabili si sono dichiarati disponibili nell'offrire supporto tecnico, metodologico e comunicativo al progetto.

Per quanto riguarda il luogo di svolgimento dell'escursione, dopo alcuni sopralluoghi nelle principali aree verdi pubbliche, è stata scelta un'area del *Parque Lineal de Madrid Río*, lungo uno dei tratti urbani del fiume Manzanarre, nei pressi del Puente de Toledo.

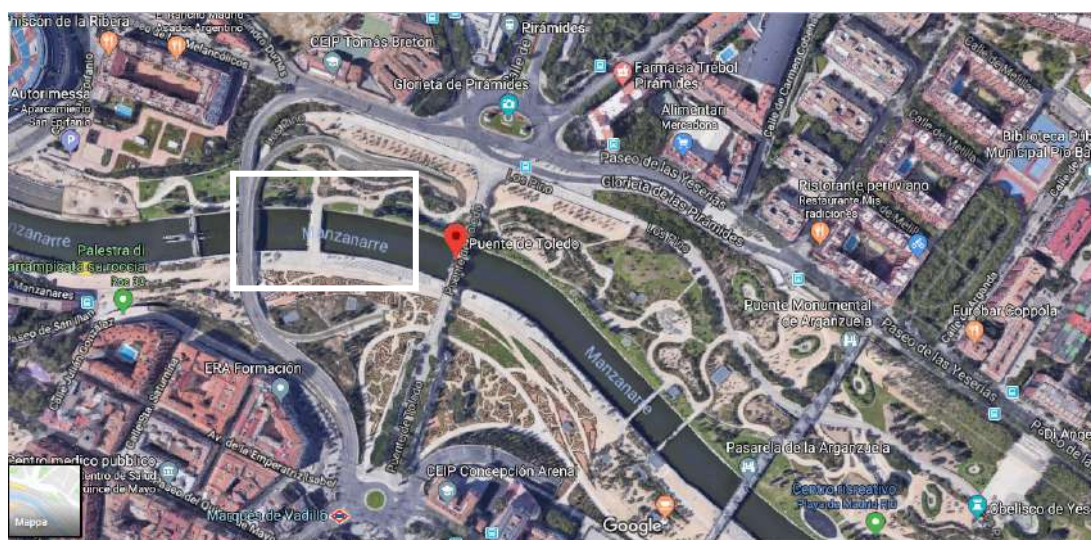


Figura 57. Area (indicata dal riquadro bianco) individuata per lo svolgimento delle attività didattiche. Fonte: Elaborazione propria da immagine di Google Maps

Nel corso di questi sopralluoghi è stato condotto uno studio preliminare utile a comprendere i principali elementi del paesaggio percepibili all'interno dell'area in assenza della vista. Il risultato di questo studio ha portato a formulare una previsione circa gli elementi che i partecipanti avrebbero potuto individuare, esplorare, rappresentare e magari eleggere a punti di riferimento spaziale per la mobilità. Queste informazioni, si intende, non sarebbero state comunicate ai partecipanti, costituendo piuttosto un termine di confronto tra una valutazione elaborata da chi scrive in una fase preparatoria e poi le scelte effettive operate autonomamente dai gruppi.

Elemento del paesaggio	Principali canali sensoriali	Possibili caratteri da approfondire	Possibile elemento da rappresentare	Possibile punto di riferimento spaziale
Rampa	Tatto	Estensione; misurazione dell'altezza	X	X
<i>Puente de Toledo</i>	Tatto Udito	Forma del ponte; superficie della pietra; ascolto sotto gli archi	X	X
Obelisco <i>Piramides</i>	Tatto	Forma della base; superficie della pietra	X	
<i>Pasarela Pontona</i>	Tatto	Forma, dimensione e materiale	X	
Fiume	Olfatto Temperatura	Ascolto dell'acqua; percezione dermica dell'umidità; ipotesi di altezza sul livello del fiume	X	X
Recinzione	Tatto	Forma, dimensione, materiale	X	X
Vegetazione ornamentale	Tatto	Foglie e rami; disposizione spaziale	X	
Alberi storici	Tatto	Foglie, tronchi e rami	X	
Camminamenti	Tatto	Dimensioni e materiale	X	
Panchine	Tatto	Forma, dimensioni e materiale	X	
Autovia M-30	Udito	Ascolto e localizzazione dei veicoli; Base dei piloni	X	X
Area giochi per bambini	Tatto Udito	Ascolto dei bambini; esplorazione corporea	X	
Chiosco bar	Tatto Udito	Esplorazione corporea;	X	

	Olfatto Gusto	esperienza polisensoriale		
Fauna	Udito	Localizzazione e ipotesi sulla specie		
Ponte della chiusa	Udito Temperatura	Ascolto dell'acqua; percezione dermica dell'umidità; forma, dimensioni e materiali.	X	X

Figura 58. Tabella di previsione operativa costruita nel corso dei sopralluoghi nel Parco Lineal di Madrid Río

In linea di massima, le principali ragioni che hanno incoraggiato la scelta di questo sito sono state: la garanzia dell'incolumità dei partecipanti e dunque la sicurezza dell'area per lo svolgimento di attività motorie autonome; la compresenza e la grande varietà di elementi naturali e artificiali in un'area circoscritta; il valore simbolico di operare in un'area emblematica per la cittadinanza madrilena, per via della presenza del maggiore fiume della città e perché teatro, a maggio, della festa di *San Isidro*; l'importanza di lavorare in un'area urbana pedonale ben collegata e di facile accesso, vale a dire luogo in cui i partecipanti potessero tornare anche in modo autonomo, indipendentemente dallo svolgimento delle attività didattiche; infine, l'opportunità di operare in un'area divisa simmetricamente dalla "linea" del fiume, elemento fisso e regolare per l'orientamento spaziale, dunque con la possibilità di lavorare con i gruppi di partecipanti sulle due sponde secondo le modalità di seguito descritte.

La quarta questione, inevitabilmente, chiamava in causa il *metodo di lavoro*, vale a dire la progressione logica da seguire nella condizione dei laboratori. In questo caso, l'approccio didattico si sarebbe ispirato ai principi del *Problem Based Learning* (PBL) applicato all'educazione geografica (García de la Vega 2010; 2011; 2012) e prevedeva di lasciare che i partecipanti, una volta condotti nell'area, elaborassero in gruppo delle proprie strategie di lettura spaziale. Le informazioni acquisite durante l'escursione sarebbero poi state rielaborate dagli stessi in aula, con il compito di realizzare una rappresentazione plastica dell'area esplorata. In ragione di questo, l'area in oggetto è stata preventivamente suddivisa in quattro quadranti, due contigue su una sponda del fiume e le altre due contigue sulla sponda antistante, cosicché a ciascuno dei gruppi sarebbe stato affidato il compito di esplorare e rappresentare solo una delle quattro sezioni. La progressione dell'attività avrebbe previsto più sessioni (almeno otto) di esplorazione

diretta sul campo e di rappresentazione in aula, invitando i partecipanti a svolgere autonomamente operazioni sempre più complesse risolvibili sulla base delle conoscenze acquisite negli incontri precedenti. La tabella che segue illustra sinteticamente i caratteri delle attività che ogni gruppo avrebbe dovuto svolgere nelle otto sessioni.

	Attività	Forma	Descrizione	Elementi di osservazione
1	Escursione	Collettiva	Presentazione del problema autentico: “come mappare l’area?”; prima ricognizione di gruppo e raccolta informazioni spaziali (registrate verbalmente su supporto audio)	Suddivisione dei compiti; strategie di esplorazione ambientale e di selezione degli elementi significativi
2	Rappresentazione	Individuale	Realizzazione di un plastico in creta di dimensioni facoltative; al termine, commento e confronto tra gli elaborati, con individuazione degli elementi mancanti	Capacità di rappresentazione plastica in forma mimetica; rapporti proporzionali e scelta delle dimensioni dell’elaborato; individuazione degli elementi mancanti o incompleti
3	Escursione	Collettiva	Esplorazione delle aree mancanti	Suddivisione dei compiti; strategie di esplorazione ambientale
4	Rappresentazione	Individuale	Integrazione di un nuovo plastico sulla base delle nuove informazioni	Capacità di rappresentazione plastica in forma mimetica, integrazione e correzione; rapporti proporzionali e scelta delle dimensioni dell’elaborato; individuazione degli elementi mancanti o incompleti
5	Rappresentazione	Collettiva	Realizzazione di un plastico più grande, di dimensioni predeterminate (es. base A2)	Suddivisione dei compiti; capacità di condivisione delle informazioni; adozione di una dimensione predeterminata
6	Rappresentazione	Individuale	Realizzazione di una mappa tattile con linguaggio geometrico-simbolico di dimensioni più piccole (es. base A5)	Capacità di rappresentazione plastica in forma geometrico-simbolica; lavoro su dimensioni ridotte
7	Escursione	In coppia	Con l’ausilio della mappa realizzata nella sessione 6, Ciascun partecipante guida il compagno di un altro gruppo (es. gruppo con cecità assoluta con gruppo con cecità acquisita)	Capacità di restituzione; utilizzo strumento; competenze integrate (mobilità + lettura della mappa)

			nell'esplorazione della propria sezione	
8	Commento finale	Collettiva (tutti i quattro gruppi)	Riunitisi tutti in aula, i quattro gruppi giustappongono i plastici (sessione 5) e le mappe (sessione 6) realizzate negli incontri precedenti e provano a leggerle; segue commento e <i>feedback</i> sulle attività	Capacità di ricomposizione; di decodifica di altre rappresentazioni; lavoro metacognitivo sulle attività svolte

La prospettiva ultima di questo ciclo di laboratori sarebbe stata individuare uno spazio fisico, probabilmente lo stesso Museo Tiflologico, in cui esporre i manufatti e la documentazione audiovisiva e fotografica delle attività svolte.

Purtroppo, come anticipato, non è stato possibile dare forma concreta al progetto didattico. Per diverse ragioni di ordine realizzativo, ci si è scontrati in particolare con la grande difficoltà di reperire tutti i partecipanti e, soprattutto, di richiedere loro un impegno volontario in almeno otto incontri. Questa complicazione, probabilmente sottovalutata da chi scrive durante, ha poi costituito un'importante occasione di riflessione circa la cura organizzativa e comunicativa che deve supportare un'attività didattica e riguardo la possibilità di ridimensionare le proporzioni di future proposte didattiche. Oltre gli imprevisti o i possibili errori, però, questa esperienza ha lasciato emergere alcune delle questioni principali su cui è opportuno interrogarsi in sede di progettazione tiflodidattica applicata al tema del paesaggio. Sotto quest'aspetto, un prima forma di consapevolezza circa tali questioni – la definizione dell'oggetto d'interesse, l'individuazione della tipologia dei partecipanti, i criteri di scelta e di analisi del contesto operativo e la determinazione di un metodo di lavoro – ha rappresentato senza dubbio il bagaglio più importante da riportare in Italia e, per la precisione, a Barcis.

Figura 59. Tabella che riassume i caratteri e gli obiettivi delle otto fasi del progetto didattico

4.6 Note da un *fieldwork* a Barcis (2019): pratiche e condivisioni

La seconda occasione di progettazione didattica è maturata in previsione di un nuovo soggiorno presso i campi estivi LEA per persone con disabilità visiva, sul lago di Barcis. In questa circostanza, come già anticipato, le attività didattiche sono state precedute dalle interviste presentate e commentate nel terzo capitolo. È comprensibile, tuttavia, che l'esito delle interviste – rilette e analizzate solo al ritorno da Barcis – non abbia significativamente condizionato la natura del laboratorio, le cui modalità di svolgimento erano già state programmate in precedenza.

Se gli *oggetti di interesse* prefissati rimanevano sostanzialmente inalterati rispetto all'esperienza spagnola, la *tipologia dei partecipanti* e il *contesto operativo* sarebbe stato decisamente differente da quello trovato (o quantomeno immaginato) a Madrid. In primo luogo, a Barcis non sarebbe stato possibile preselezionare in modo così uniforme e rigido i partecipanti sulla base della loro disabilità visiva. A questo si aggiunge che le tempistiche di realizzazione avrebbero dovuto coordinarsi con la logistica e il calendario delle attività del campo, motivo per cui programmare molte sessioni di lavoro sarebbe stato praticamente impossibile. D'altra parte, un'esperienza didattica a Barcis avrebbe garantito esattamente quei due elementi che a Madrid erano venuti meno: la certezza della partecipazione e la continuità progettuale sul lungo periodo.

Per queste ragioni, nell'estate del 2019 è stato progettato un nuovo laboratorio didattico articolato in due sole sessioni, rispettivamente dedicate alla fase della *pratica* spaziale e a quella della *condivisione* descrittiva.

Anche in questa occasione i gruppi avrebbero dovuto esplorare un'area determinata, al fine di produrne, in un secondo momento, una rappresentazione plastica in forma

collaborativa. Va premesso che, trattandosi di una località di villeggiatura, quindi frequentata dai partecipanti solo per pochi giorni l'anno, si è scelto di svolgere la fase di pratica lungo il tragitto che, costeggiando il lago per circa 700 metri, collega la loro residenza estiva ad un bar situato nel borgo del paese.

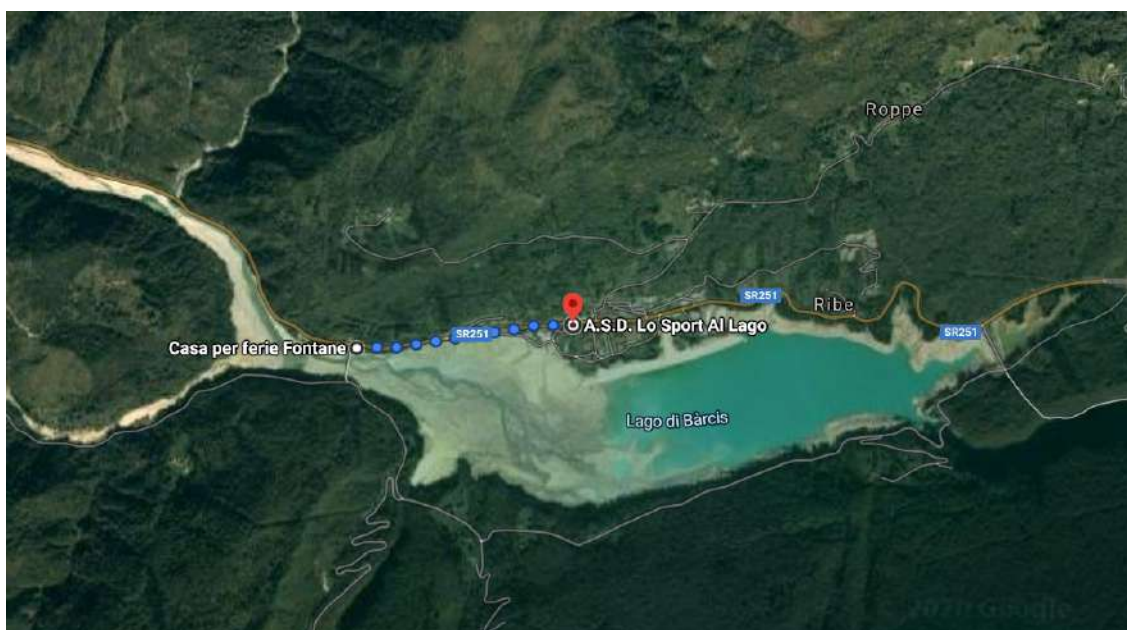


Figura 60 - Percorso dalla residenza di Casa Fontane al Bar Sport (Fonte: Google Maps)

Forse non paragonabile al valore simbolico che l'area del *Puente de Toledo* ha per la cittadinanza madrilena, senza dubbio – sulla scorta del primo soggiorno a Barcis (2018), ma come si leggerà anche nei *feedback* di alcuni partecipanti – il Bar Sport rappresenta uno dei pochi e più importanti punti di ritrovo della comunità barciana e, per estensione, un luogo di svago familiare a chi frequenta i campi estivi. Pertanto, nella prospettiva ultima di fornire ai partecipanti qualche strumento utile per localizzare e raggiungere autonomamente questo posto, concentrarsi sull'itinerario verso il bar è stato il pretesto per esplorare attivamente quella porzione di territorio, cercare punti di riferimento spaziali e dunque provare a costruire una visione d'insieme del percorso e del suo intorno. In questo caso, nell'arco di una settimana, è stato possibile svolgere il laboratorio con tre gruppi di persone in giorni differenti.

Quanto al *metodo di lavoro*, infine, questo va distinto in relazione alle due sessioni del laboratorio.

4.6.1 Praticare e condividere il paesaggio

Con la prima attività, il gruppo (composto da 5-6 persone con disabilità visive differenti) sarebbe stato invitato a muoversi in silenzio, ad un ritmo tendenzialmente uniforme, provando a fare attenzione a tutti gli stimoli ambientali. Tutto il percorso sarebbe stato cronometrato da chi scrive, fermando il tempo e il cammino ogni qualvolta un componente del gruppo avesse individuato un elemento considerabile un punto di riferimento per la mobilità (es. un differente piano di calpestio, un palo, una discesa o una salita). In occasione di ogni sosta, il gruppo si sarebbe confrontato sugli elementi percepiti durante il tratto percorso in silenzio, mentre il sottoscritto avrebbe audio-registrato e preso nota delle sensazioni e delle informazioni riferite dai partecipanti. Dopo un breve momento dedicato al confronto e ad una più approfondita esplorazione ambientale, si sarebbe ripreso il passo e riattivato il cronometro, seguendo la stessa logica sino a giungere al punto d'arrivo.

Nel corso di queste escursioni sono state messe in atto, in quest'ordine, tre forme di lettura ambientale diretta, qui ridenominate come segue:

- 1) *Lettura diretta per contatto*
- 2) *Lettura diretta senza contatto*
- 3) *Lettura diretta provocata*

Mentre le prime due forme sono state proposte spontaneamente dai partecipanti, la terza è stata invece suggerita dal sottoscritto.

In estrema sintesi, la prima forma di lettura *per contatto* prevede un coinvolgimento completo del corpo, investendo la sensibilità aptica individuale, quindi la tattilità fine esteroceettiva, quella grosso-motoria e propriocettiva.



Figura 61. Lettura diretta per contatto: esplorazione del selciato sul lungolago. (Foto dell'Autore)



Figura 62. Lettura diretta per contatto: esplorazione della staccionata in legno e metallo (Foto dell'Autore)

La seconda forma di lettura diretta investe invece quei canali sensoriali (in primo luogo udito, olfatto e sensazione anemestesica) che rendono possibile una percezione ambientale distanziata, *senza contatto*, sia per via l'intangibilità degli elementi percepiti (es. l'umidità del lago) che perché fisicamente affatto o non facilmente raggiungibili (es. il fruscio delle foglie). Sulla scorta dei temi trattati nella prima parte del capitolo, si può intendere che affinché tali stimoli sensoriali diventino organici alla costruzione di

un'immagine spaziale è comunque preferibile partire dall'esperienza aptica *per contatto* e, in ogni caso, non escluderla dal processo di lettura ambientale (es. esplorare tattilmente, se possibile, il lago da cui proviene l'umidità o il tronco da cui giunge il fruscio).

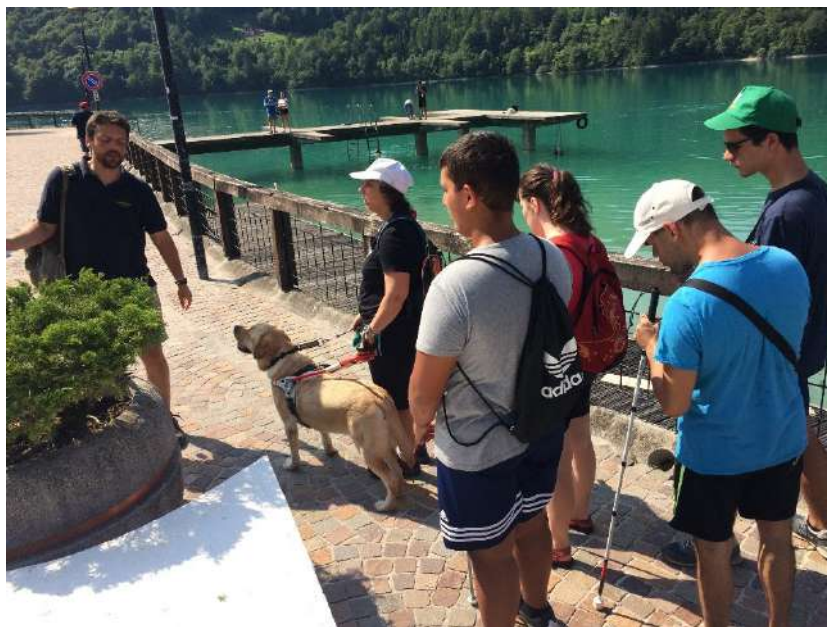


Figura 63. Lettura diretta senza contatto: momento dedicato alla percezione degli stimoli uditivi e anemestesici
(Foto dell'Autore)

La terza forma di lettura diretta, come anticipato, è stata proposta da chi scrive, sulla scorta delle pratiche didattiche osservate nel 2018, in occasione del precedente soggiorno a Barcis. Questa forma di esplorazione, che qui è stata chiamata *provocata*, consiste letteralmente nel provocare degli stimoli ambientali che altrimenti resterebbero non percepibili. Si tratta quindi di una soluzione consigliabile nel momento in cui ci siano degli elementi di cui è nota la presenza ma non fisicamente raggiungibili (es. scuotendo i rami di un albero con un bastone per “provocare” il fruscio delle foglie) e da adoperare ad integrazione e non in sostituzione delle due forme di lettura diretta appena descritte.



Figura 64. Lettura diretta provocata

*Lasciando cadere una pietra in acqua, si è provato ad immaginare a che altezza fosse il pontile rispetto al lago.
(Foto dell'Autore)*

Con la seconda attività, invece, i gruppi si sarebbero cimentati poi nella rappresentazione plastica collaborativa dell'itinerario, riproducendo in scala l'itinerario percorso, vale a dire convertendo il tempo intercorso tra ogni tappa in una misura lineare non convenzionale. Nella fattispecie, l'unica regola da rispettare avrebbe previsto che, ad ogni minuto percorso, sarebbe corrisposto un pezzetto d'argilla della larghezza di un polpastrello. In maniera casuale, ad ogni componente del gruppo sarebbe stata affidata la realizzazione di alcuni tratti del percorso, provando a raffigurare quegli elementi ambientali segnalati e annotati durante l'escursione. Al termine di questa sessione, tutti gli elementi modellati sarebbero stati giustapposti in modo da ricomporre l'itinerario, che i partecipanti avrebbero provato a rileggere nella sua interezza, provando – per chi avesse voluto – a guidare i compagni degli altri gruppi nella lettura della mappa tattile.



Figura 65. Fase di modellazione della mappa. (Foto dell'autore)



Figura 66. Rappresentazione plastica dello stesso elemento (un ponte in legno) da parte di tre persone diverse (Foto dell'Autore)



Figura 67. Tre elaborati plastici che rappresentano (da destra verso sinistra) il percorso realizzato dalla residenza al Bar Sport di Barcis. (Foto dell'Autore)



Figura 68. Fase di condivisione. I partecipanti si guidano reciprocamente nella lettura delle mappe (Foto dell'Autore)



Figura 69. Fase di condivisione. I partecipanti si guidano reciprocamente nella lettura delle mappe

4.6.2 Feedback e osservazioni

In linea generale, si può dire che il laboratorio ha ricevuto un riscontro positivo e una partecipazione attiva ed entusiasta delle persone coinvolte. Stando dai *feedback* rilasciati dai partecipanti al termine del laboratorio, le attività sono state percepite come stimolanti, molto funzionali per le competenze di orientamento e mobilità quanto per la conoscenza del territorio, ma anche perfezionabili sotto alcuni aspetti.

Al termine dell'ultimo laboratorio, i partecipanti sono stati invitati ad esprimere verbalmente, in forma individuale e volontaria due commenti conclusivi inerenti le attività. Rispettivamente, è stato chiesto loro: se percepissero di aver appreso qualcosa di nuovo di cui non fossero già a conoscenza; se avessero dei consigli o delle critiche per migliorare per migliorare i laboratori in previsione di esperienze didattiche future.

Per quanto concerne il primo punto, uno degli aspetti principali positivi emersi dalle risposte è stato quello della funzionalità pratica dei laboratori, dovuta in primo luogo allo sforzo percettivo e cognitivo che è stato richiesto ai partecipanti. Per comprendere come tale tema sia stato argomentato in forme piuttosto differenti a seconda di attitudini e condizioni personali, si riporterà di seguito una selezione dei *feedback* espressi.

Si prenda, ad esempio, la risposta di A., 33 anni, non vedente acquisita, che ha svolto l'attività accompagnata da un cane guida.

Sì, ho capito meglio quello che mi circondava. Anche la storia della strada, che era più alta di noi... Cioè, quando ci raffiguravi il paesaggio, c'erano cose che io non avevo mai notato, non ci facevo caso. Invece, descriv... - cioè, ascoltando la tua descrizione quel giorno ho scoperto delle cose che magari non avevo notato prima, cioè non vedendole non me ne rendevo neanche conto. Anche con il cane, col cane guida, siccome lui evita gli ostacoli, le cose che vedevano gli altri io non le vedevo, perché lui me le evitava [risa]. Quindi non sapevo neanche dei paletti, o... perché tanto lui evitava tutto e quindi... Le cose che adesso non mi ricordo bene, che notavano gli altri, dicevo "ah, però, non sapevo 'sta cosa!"... no?

Il dato riportato da A. rientra senza dubbio tra quelle informazioni assolutamente nuove e non previste da chi scrive, una risorsa preziosa in previsione di attività future ma anche utile ad interpretare la differente conformazione dei plastici realizzati dai partecipanti durante la modellazione. Nella foto che ritrae i tre elaborati in argilla (fig. 67), si può notare la maggiore lunghezza di quello centrale, aspetto che dipende dalla minore velocità di percorrenza del gruppo in cui era presente A. con il suo cane guida. Osservando meglio la forma e non solo le dimensioni della mappa, alla luce delle parole di A. si può anche notare un profilo meno curvilineo, molto probabilmente dovuto al fatto che l'animale (addestrato per evitare gli ostacoli e per tenere il proprio padrone a debita distanza da recinzioni o elementi di potenziale pericolo) tendesse a conservare un andamento più lineare rispetto agli altri partecipanti non vedenti, dotati invece di bastone bianco lungo. In questo caso, come appunto rilevato da A., la natura dell'attività quanto la sua attenzione sul comportamento dei compagni sono riusciti a orientare le consuetudini motorie di chi, altrimenti, non avrebbe percepito gli ostacoli ma anche possibili punti di riferimento spaziale.

L'apprezzamento per delle attività didattiche che richiedevano di prestare maggiore attenzione a tutti gli stimoli ambientali, tuttavia, non è stato circoscritto alla testimonianza di A. e alla sua condizione "eccezionale", essendo lei l'unica dei partecipanti a muoversi con l'ausilio di un cane guida.

Queste, ad esempio, sono le parole di A., 69 anni, ipovedente acquisita:

Beh, prima di tutto la forma. Poi sono stat... Una cosa: che devo stare più attenta a come mi muovo. Non ho mai pensato che c'erano tutte queste curve, ad esempio. Ho sempre pensato di andare dritta, e poi non capivo dove mi trovavo. È stato molto molto molto istruttivo per me, molto. Eh, allora. Ho più idea di com'è fatto il lago senz'altro. L'unica cosa che non riesco a capire... Da ponte Antoi, ad esempio, so che c'è un pezzo più in là e quindi non... Noi ci siamo fermati lì, no?, come se fosse finito tutto lì. Ecco... Un'idea che non ho è di quanto grande è il lago. E però ho più idea di... Intanto, il fatto che è allungato, e che... e che noi siamo... Ho capito abbastanza bene. Cioè, adesso quando arriverò a Barcis, saprò che, come arrivo, c'è questa lingua di di... di acqua. E quindi non... non è più come prima che non... non riuscivo a capire com'era.

A giudizio di chi scrive, risposte come queste possono essere considerate estremamente incoraggianti e costruttive ai fini della ricerca non solo perché i partecipanti hanno percepito positivamente l'invito a prestare maggiore attenzione all'ambiente circostante, ma anche perché questa attenzione sembra aver suscitato in loro nuove domande e desiderio di approfondire. Nel caso di A., ad esempio, l'aver compreso che il lago presenta una forma allungata e perché questo, in alcuni punti, si riducesse ad una "lingua di acqua" a causa della tempesta Vaia, è stato utile, ma non sufficiente. Dalle informazioni raccolte, sembra essere maturata in lei infatti una specifica curiosità circa la grandezza complessiva del lago di Barcis, curiosità che indirettamente ha messo in luce un aspetto del laboratorio da perfezionare e considerare per il futuro.

Una curiosità senz'altro diversa è quella di E., 23 anni, non vedente congenita, che dichiara di essere stata positivamente stimolata dall'ascolto in silenzio durante l'escursione, ma anche di aver apprezzato la fase di modellazione, a tal punto da farsi qualche domanda su che cosa significhi realizzare un ausilio tiftologico.

Mi è piaciuta molto, mi ha dato la possibilità di stare in silenzio – cosa che io non faccio mai – e mi ha dato anche proprio la possibilità di capire quella che è la fatica che incontra una persona che deve realizzare un qualcosa per un cieco. Mi ha dato proprio questo, fare le mappe mi ha dato la percezione di quanto impegno ci vuole, cosa che io do perennemente per scontata e per acquisita, per ovvia. "Sì vabbè, tanto questo mi ha fatto la mappa". Sì ma, tutto l'impegno che ci ha messo? Tutta l'energia, che ci ha messo? Tutta l'immaginazione che ci ha messo? Dov'è? Magari rispettiamola un po' di più. [...] Quindi ritengo questa attività ultra utile, ultra consigliabile, proprio perché, come accennavo in precedenza, ho imparato a percepire con anche

più calma: uno, un percorso che già avevo fatto ma che continuavo a dire “Sì vabbè, lo conosco” e amen; due, proprio come si svolge e quanto è complicato preparare e organizzare un’attività per un cieco, per un non vedente. Dev’essere veramente molto complicato e stavolta l’ho toccato con mano.

La sottile autocritica di E. può essere integrata da quella di L. 19 anni, non vedente congenito, dalle cui parole emerge un esplicito apprezzamento per entrambe le fasi del laboratorio (dal “fare il percorso” al “metterlo per iscritto”), ma anche un’importante riflessione circa i pericoli che gli automatismi e l’apprendimento mnemonico generano frequentemente nella mobilità delle persone con disabilità visiva.

Allora, innanzitutto l’attività che abbiamo realizzato insieme è consistita nel real... nel fare il percorso che ci collega da casa Fontane al bar Sport, che è uno dei bar sicuramente più noti e conosciuti di Barcis ma non è l’unico, e nel, mentre abbiamo fatto percorso, ci siamo concentrati sul notare i riferimenti più importanti per arrivare poi alla finalità e allo scopo di rendere tutti questi riferimenti all’interno di una mappa. Sicuramente questo lavoro è stato molto utile perché, pur conoscendo direi discretamente bene il paese, e forse anche la strada per recarmi al bar, ho notato cose che non avevo mai scoperto prima, e questo sicuramente è non utile, direi addirittura indispensabile per una persona che non vede, poiché più riferimenti si hanno e meglio è. Molto spesso invece noi tendiamo ad imparare un tragitto a memoria, e, nel momento in cui quel riferimento che abbiamo preso come spunto e che è la nostra salda speranza alla quale siamo fedelmente attaccati ci viene tolto, allora è proprio lì che entriamo in crisi. Quindi, già una persona diciamo tra virgolette, usiamo questo termine, più che “convenzionale”, “normodotata” deve avere più punti di riferimento, una persona che ha una disabilità, nel nostro caso che non vede, deve averne ancora di più, e quindi questa attività è stata proprio utile per sensibilizzare a prendere più riferimenti, ad individuare più punti possibili per essere proprio sicuri e per avere la padronanza completa del tragitto. E questo poi è stato espresso proprio all’interno della mappa che abbiamo realizzato, mappa che tra le tante cose ci ha affinato – parlo diciamo un po’ in prima persona ma penso che sia stato così in realtà per tutti – che mi ha migliorato proprio dal punto di vista della realizzazione, della modellazione – nel nostro caso abbiamo utilizzato l’argilla, che è un materiale facilmente lavorabile – perché diciamo che io comunque con le mani non sono mai stato un grande artista, un grande realizzatore... E sicuramente mettere per iscritto, se così si può dire, un percorso che è stato fatto aiuta ancora di più a fissarlo, quindi l’ho trovata veramente utile questa attività.

Una presa d'atto su questi automatismi emerge altrettanto chiaramente dalla risposta di D., 17 anni, non vedente congenito. Risposta, come si potrà leggere, che esprime in una maniera spontanea ma davvero efficace che cosa significhi, in ambito tiflodidattico, trasformare una barriera in un facilitatore, declinare l'educazione al paesaggio in un'esperienza di orientamento e mobilità.

Fico. Cioè, mi è piaciuto davvero tanto, nel senso che un'attività simile non l'ho mai fatta prima. Cioè un'attività di percezione così elevata non l'ho mai fatta prima, voglio dire. Sì, mi sono concentrato molto. Per esempio, molto spesso, anche quando imparo un nuovo percorso, magari mi concentro su punti di riferimento a livello, non so... un palo, un cancello. Però trovare punti di riferimento a livello di salita e discesa, molto relativamente, non l'ho mai fatto così approfonditamente come l'abbiam fatto noi. Non mi son mai concentrato su: questo è selciato, questo è asfalto, questo è un pavimento più ghiaioso e disconnesso, questo meno... ok? Per cui in realtà, cioè per esempio il riferimento per me fino a ieri, l'altro ieri, era un pontile. Diciamo che mi ha cambiato un attimino la visione di riferimento, mi ha espanso la visione di riferimento, perché adesso un riferimento per me... sto iniziando a considerarlo una salita. Sto iniziando a considerare riferimento, per esempio, gli stessi paletti, che prima in realtà lo erano e non lo erano, nel senso che, io cioè... Stavo lì, però non ho mai associato i paletti a "Ok, siamo quasi arrivati". Ho associato il pontile a "Ok, siamo quasi arrivati", per esempio. Poi mi ha aiutato molto a... per esempio alcune curve non le ho percepite prima. Al ritorno mi sono accorto, dopo che ho memorizzato un po' dove stavano, me so' accorto che le curve erano... le percepivo di più, voglio dire, cioè percepivo un attimino, mi sono concentrato molto di più sul suono delle macchine che provenivano dal lato, e questo mi ha aiutato nell'esperienza, e anche mi sta aiutando, cioè, potrebbe, e sicuramente lo farà, fuori, in seguito.

Il quadro descritto fino a questo momento attraverso la voce di alcuni dei partecipanti può suggerire che le attività didattiche hanno stimolato in loro nuove ed inaspettate domande, sul paesaggio di Barcis ma anche su sé stessi. Almeno in linea teorica, quindi, un quadro positivo. Questo, tuttavia, non significa affatto che il laboratorio non abbia presentato criticità e punti di debolezza, dovuti all'inesperienza di chi scrive o a specifiche difficoltà incontrate dagli stessi partecipanti.

Una delle principali difficoltà rilevata dai partecipanti, ad esempio, si è manifestata nel lavorare in gruppo. Più concretamente, in occasione delle escursioni sul lungolago, è stato possibile notare in più di un'occasione che alcune persone ipovedenti tendevano a velocizzare il passo a discapito del resto del gruppo. Il che significa, non solo

contravvenendo all'unica regola che era stata data (quella di tenere un ritmo costante, in modo tale che il gruppo si muovesse come un corpo unico), ma anche suscitando reazioni di malcontento negli altri compagni non vedenti. Inequivocabile, a tal proposito, è ancora la testimonianza di D., invitato questa volta a dare qualche consiglio su come migliorare l'attività in vista di esperienze future.

Consigli su come migliorare... Ecco, forse una cosa... Forse cinque o sei persone, non ricordo bene, che hai utilizzato, sono un attimino troppe, nel senso che hanno passi molto spesso troppo diversi. Vedi per esempio: M. [15 anni, ipovedente] andava più avanti, io va bene, lo seguivo abbastanza, però per esempio, non so, alcuni potevano essere più indietro. O anch'io in realtà restavo più indietro perché mi concentravo in questo caso, però di base ho un passo un attimino più veloce. Per cui magari l'unico consiglio che mi sento di darti è cercare di fare queste attività più che a gruppi, a coppie, o, se a gruppi, ma con gruppi che abbiano più o meno lo stesso passo.

Alcune perplessità per certi versi analoghe a quelle di D. si evincono anche nei commenti di altri partecipanti, come ad esempio in quello di L., 25 anni, non vedente congenito.

Allora... Secondo me... Come miglioramento, potrebbe essere il fatto di tenere un po' più unito il gruppo perché... Si è notato che a un certo punto, spesso e volentieri, capitava che certi erano più avanti, certi un po', un po' indietro, quindi il più delle volte si perdeva un bel po' di tempo il fatto di dover raggruppare il gruppo. E secondo me un'altra cosa da migliorare è il fatto che magari, quando si comincia a fare questa attività, dover dire un po' più chiaramente di rispettare il tempo, di cercare di avere un passo costante, per evitare che il gruppo si stacchi. E poi, un'altra cosa da migliorare è il fatto che comunque, quando magari qualcuno spiega, la cosa più opportuna da fare è quella di dover ascoltare e basta... senza stare a fare commenti, perché, senza fare commenti, chiunque può fare al meglio quello che viene chiesto da fare.

Questi ultimi commenti aiutano a descrivere sostanzialmente due problemi che, già in occasione del progetto didattico elaborato a Madrid, erano stati in qualche modo immaginati. Rispettivamente, la composizione del gruppo e le sue dimensioni. Come si ricorderà, in tale occasione si era previsto di lavorare con gruppi di sole quattro persone, divisi per tipologia di disabilità visiva (cecità congenita, cecità acquisita, ipovisione congenita e ipovisione acquisita). Probabilmente, l'inflessibilità di questa scelta era stata anche tra le cause delle difficoltà incontrate nel reperimento dei partecipanti e quindi della mancata realizzazione dei laboratori. Tuttavia, la principale ragione per cui chi scrive

avrebbe poi optato per lavorare con gruppi eterogenei e leggermente più corposi si deve esattamente ad un interesse per le difficoltà che sarebbero potute emergere. In altre parole, si è immaginato che formare gruppi composti da persone con un passo differente, con o senza residuo visivo, più o meno motivati, avrebbe potuto costituire una prova di autogestione per i partecipanti, un esercizio tendenzialmente più vicino ad una situazione reale che ad un esperimento simulato, accettando quindi il rischio che la sintonia tra i partecipanti potesse incrinarsi.

Certo, si potrebbe obiettare, che un esercizio di esplorazione ambientale così capillare, peraltro compiuta in gruppo e nella prospettiva di costruire una rappresentazione plastica, non restituisca propriamente il contesto di una situazione quotidiana. A questo si aggiunge che lo sforzo di attenzione richiesto in entrambe le fasi dell'attività implica un'inconsueta resistenza alla fatica fisica oltre che cognitiva da parte delle persone coinvolte. Il che significa, correre anche il rischio che per qualcuno il laboratorio possa risultare noioso e magari confusionario. A segnalare questa difficoltà, nella fattispecie, è stato M., 29 anni, non vedente congenito:

Bella, molto bella, un po' noiosa se posso dire. Soprattutto la parte dell'escursione, per lo meno. Cioè, era bella, però un po' mi stufava, ecco. [...] Anche, ho difficoltà a concentrarmi. Quando eravamo fuori, sul lago, dovevo stare attento a quello che dicevi, i rumori, cioè, era un po'... Ogni dieci minuti mi deconcentravo, ecco, andavo via coi pensieri. Quindi... per migliorare... fare magari... quella mezz'ora, quell'ora che si fa sul lago potremmo magari intervallare, cioè non fare tutto il tempo. Esatto, perché cioè, almeno per me, io vado in confusione. Comunque, non vuole essere una critica. Ad esempio, la modellazione mi è piaciuta un po' di più... come si misura... Cioè, quello dei minuti. Cioè poi, la forma del lago, non avevo mai scoperto in vita mia, molto interessante. Molto utile. A parte che domani già non me le ricorderò più, ma, comunque...

Purtroppo, le critiche o i consigli di miglioramento espressi dai partecipanti vanno circoscritti a questi ultimi commenti e, quindi, a difficoltà inerenti il lavoro di gruppo e la durata delle attività. A questi *feedback*, tuttavia, si aggiungono alcune specifiche perplessità di chi scrive, maturate *in loco* ma soprattutto nelle settimane successive.

Queste perplessità, in particolare, riguardano il modo in cui è stata impostata l'attività di rappresentazione plastica, riguardo la quale vanno segnalati almeno tre aspetti operativi non considerati durante la progettazione dei laboratori.

Il primo aspetto si riferisce al *sistema di rappresentazione*. Si è detto che i partecipanti sono stati invitati a costruire in gruppo una mappa dell'itinerario percorso. Nonostante il risultato finale dei manufatti possa entusiasmare per la ricchezza dei dettagli e presenti delle dimensioni proporzionali alle diverse durate dell'escursione, non si può ignorare che si tratta comunque di una rappresentazione plastica dalla conformazione lineare, con tutti i limiti che questa comporta. Vale a dire, una rappresentazione che riproduce l'andamento del tragitto rispettando una prospettiva di tipo *route*, ma che al tempo stesso rischia di avallare una visione parziale ed egocentrica, entro cui lo spazio immaginato è solo quello con cui si è avuto una relazione diretta. Per tale motivo, adottare esclusivamente (come si è fatto in tale occasione) questa forma di rappresentazione, preferendola e non integrandola con un plastico di tipo areale, può forse aiutare a materializzare la struttura del cammino percorso, ma al contempo ne decontestualizza l'intorno. In ragione di questo rischio, il suo uso in forma esclusiva va forse ritenuto una soluzione incompleta che può generare, in quanto tale, una sensazione di incompletezza. Si ricordi, a questo proposito, il commento di A.: "Noi ci siamo fermati lì, no?, come se fosse finito tutto".

Da una frase come questa può derivare una seconda considerazione che riguarda, invece, la *modalità operativa* che è stata adottata. La scelta di destrutturare il plastico affidando a ciascuno dei partecipanti la realizzazione di pochi segmenti senza prima avere un'idea preliminare della struttura del contesto spaziale può essere ritenuto a tutti gli effetti un controsenso. Il rischio, in questo caso, è quello di costruire un'immagine frammentaria che probabilmente può indurre in confusione e, ancora una volta, inibire più che supportare la costruzione di una visione spaziale d'insieme. In ragione di questo secondo rischio, la scelta di far rappresentare solo una parte del percorso può essere considerata come un ulteriore fattore di decontestualizzazione che, in tale occasione, è stato completamente sottovalutato.

A queste due considerazioni se ne aggiunge quasi naturalmente una terza, relativa alla *tecnica di condivisione*. In questa circostanza, è stata privilegiata una forma di condivisione circoscritta alla sola rappresentazione plastica. Alla luce dei successivi approfondimenti condotti in collaborazione con il Museo Tattile "Anteros", è maturato il dubbio per cui potesse essere opportuno integrare tale forma di rappresentazione con altre modalità che facessero ricorso anche alla mediazione corporea e/o verbale. In tal modo,

in previsione di esperienze didattiche future, ciascun partecipante avrebbe potuto saggiare differenti soluzioni espressive per dare forma visibile all'esperienza pratica, quindi non vivendo l'esercizio di modellazione come l'unica e predeterminata possibilità tecnica di condivisione con il resto del gruppo.

Ricapitolando, alla luce di questa prima esperienza, sono sorti dei dubbi circa la scelta del sistema di rappresentazione (lineare-areale), la modalità operativa (individuale-gruppo) e l'integrazione della tecnica di condivisione (modellazione plastica – comunicazione corporea/verbale). Proprio in virtù di queste tre considerazioni, si quindi iniziato a riflettere sull'opportunità di integrare il binomio escursione (*praticare*) - rappresentazione (*condividere*) con un passaggio intermedio utile a fissare e chiarire sinteticamente (*immaginare*) le informazioni spaziali raccolte. L'opportunità di inserire questa fase di passaggio (di cui si è ampiamente parlato e approvata dagli stessi tiflopedagogisti del campo estivo) ha poi orientato la ricerca verso uno studio più approfondito delle tecniche di mediazione corporea e degli strumenti di rappresentazione tattile, come si vedrà nei prossimi paragrafi.

Percorrere la via di una progressione tripartita ha reso ancora più urgente la considerazione di un ultimo e fondamentale tema: la *gestione del tempo*. Complessivamente il laboratorio ha richiesto un impegno di circa quattro ore, ripartite grosso modo in parti uguali tra le due attività (realizzate in un'unica giornata, in una sessione mattutina e una pomeridiana). Sulla scorta delle difficoltà organizzative incontrate a Madrid, una delle prerogative dei laboratori di Barcis avrebbe dovuto essere la realizzazione di poche sessioni di lavoro. In questo caso, però, il ridimensionamento del laboratorio a due sole sessioni ha prodotto solo apparentemente un alleggerimento dell'attività, che è apparsa a chi scrive – a prescindere dai *feedback* positivi ricevuti – molto suggestiva ma anche macchinosa nella sua struttura e forse dispersiva proprio a causa della separazione tra le due attività.

L'idea di aggiungere un passaggio intermedio dedicato alla lettura di rappresentazioni spaziali (fase dell'*immaginare* il paesaggio), teoricamente avrebbe comportato un'ulteriore estensione temporale delle attività, con il rischio plausibile di affaticare maggiormente l'attenzione dei partecipanti (sia nel caso di tre sessioni separate che in quello, logisticamente improbabile, di una sessione unica).

Muovendo da queste sensazioni, nell'estate del 2020 si è provato a percorrere una via alternativa. Nella fattispecie, si è sperimentata la realizzazione di molteplici ma più brevi attività laboratoriali, individuali e di gruppo, differenziate nei temi quanto nelle forme di mediazione. Questa soluzione operativa, meno intensa nell'impegno temporale ma molto più capillare in termini di varietà e stimoli, avrebbe permesso di non concentrare le attività, frazionandole nell'arco di tutta la permanenza a Barcis. Così facendo, sarebbe stato possibile osservare le reazioni dei partecipanti a esercizi differenti, inserire piccole variabili o correggerli in corso d'opera, guadagnare tempo aumentando i giorni: costruire insieme un percorso e non più semplicemente un laboratorio.

4.7 Note da un *fieldwork* a Barcis (2020): pratiche, immaginazioni e condivisioni

Tra l'estate del 2019 e quella dell'anno successivo, come si è già avuto modo di raccontare, la ricerca si è notevolmente arricchita in virtù di un percorso di riflessione teorica più definito, degli approfondimenti di studio condotti presso i due Musei in Spagna e in Italia e, ovviamente, delle esperienze vissute nel campo estivo di Barcis.

Tuttavia, pur raffinandosi e facendosi sempre più problematico con la pratica e con nuove letture, il nodo centrale della ricerca applicata è rimasto sostanzialmente inalterato: indagare gli strumenti e le tecniche di mediazione tiflodidattica utili a costruire una visione d'insieme di un paesaggio.

Giunto a Barcis a fine luglio del 2020, chi scrive avrebbe avuto l'ultima occasione per osservarne sul campo le possibilità applicative e quindi inquadrare con maggiore chiarezza la proposta di un possibile modello operativo. In precedenza si è detto che in questa occasione sono state proposti diversi ma brevi laboratori didattici. Nella fattispecie, nell'arco di due settimane, è stato possibile lavorare con due gruppi di partecipanti avvicendatisi nel campo estivo, per un totale di 25 persone, con i quali sono state sperimentate molteplici attività vertenti su un unico tema: la forma del lago di Barcis. In questo caso, l'idea di base risiedeva nel declinare l'esperienza di lettura del paesaggio in un'occasione per approfondire:

- Forme di lettura diretta degli stimoli ambientali, in assetto statico e dinamico, individualmente e in gruppo;
- Forme di lettura tattile di un plastico raffigurante il lago e la valle
- Forme di rappresentazione verbale, plastica e corporea, in modo individuale e in gruppo;

Muovendo da queste brevi premesse, segue una descrizione più dettagliata delle attività, corredata delle sensazioni raccolte sul campo e organizzata, questa volta, secondo le tre fasi del *praticare, immaginare e condividere* il paesaggio.

4.7.1 Praticare il paesaggio.

La fase dedicata alla pratica del paesaggio ha previsto la realizzazione di alcune azioni volte a stimolare la percezione aptica, l'orientamento e la mobilità dei partecipanti. L'opportunità di queste azioni è stata sempre valutata, approvata e rimodulata di comune accordo con i pedagogisti organizzatori del campo estivo. L'obiettivo comune di tali azioni risiedeva nel raccogliere informazioni ambientali circa il lago di Barcis e la sua valle. Va subito chiarito che, in questo caso, tale raccolta di informazioni non è stata circoscritta entro un vero e proprio laboratorio. Come si è visto, nell'anno precedente erano state messe in atto tre modalità di lettura ambientale dinamica e diretta (*per contatto, senza contatto e indotta*) durante la fase della *pratica*. In questo caso, invece, si è provato a procedere per tentativi alternativi, partendo da brevi esercizi di lettura statica, quindi chiamando in causa la percezione diretta ma anche il ricordo individuale e pregresso legato alla pratica di quei luoghi. Per questa ragione, si è deciso di rivolgere ai partecipanti alcune domande preliminari per poi, sulla base delle risposte ricevute, realizzare alcune attività mirate a chiarire eventuali confusioni o incertezze.

Più concretamente, in questa prima fase i partecipanti stati condotti singolarmente in un'area antistante la residenza e, rivolti verso il lago, è stato chiesto loro di compiere un piccolo sforzo percettivo e mnemonico di ricognizione spaziale articolato su tre prospettive di lettura ambientale riassumibili in altrettante domande:

- 1) Livello egocentrico (schema circolare): Cosa c'è intorno a te?
- 2) Livello egocentrico (schema a croce): Cosa c'è davanti a te, dietro di te, alla tua destra e alla tua sinistra?
- 3) Livello allocentrico (schema a croce): Se tu fossi il lago, cosa ci sarebbe davanti a te, dietro di te, alla tua destra e alla tua sinistra?

Utili a comprendere il significato di questo esercizio preliminare possono essere, ad esempio, le tre risposte di D., 28 anni, non vedente congenito.

Questa la sua risposta alla prima domanda:

Allora, sono in una zona ovviamente di... d'acqua dolce, una zona di montagna, con un bel lago profondo dopo... dopo che ha piovuto fino a ieri – si sente lo scrosciare dell'acqua. Una casetta... Appena fuori da una casa che è tipo un rifugio, un po' più grande... Per essere... per essere un rifugio di montagna è abbastanza grande, abbastanza... E quasi vicino al ponte che passa sopra al lago che in un tratto diventa... diventa torrente, diventa ruscello.

Invitato a comunicare cosa ci fosse intorno a lui, D. ha fornito una descrizione costruita su generiche informazioni *connotative*, *denotative* e *temporali* sui singoli elementi, ma quasi priva di riferimenti di localizzazione spaziale (fatta eccezione per il passaggio: “e quasi vicino al ponte che passa sopra al lago”). Si noti, adesso, com'è mutata l'articolazione della risposta seguendo uno schema egocentrico “a croce”.

Di fronte a me c'è il corso d'acqua. Anche comunque non l'avessi saputo, avrei detto un corso d'acqua – avrei ipotizzato in realtà un fiume, una cosa che scorre. Dunque, solleva delle onde come... come il mare, 'sto lago, è abbastanza impetuoso. Siamo alti rispetto... rispetto all'acqua. Diciamo che se disgraziatamente inciampo e cado giù, [risa] mi... ho parecchi metri di caduta libera prima di finire... di finire in acqua. Non è tanto gradevole. Dietro di me ho il cortile della casa, con i miei compagni che mi aspettano e chiacchierano. Alla mia sinistra ho dei lavori di rasatura, di... di sistemazione di un prato, di un... di una zona abbastanza erbosa, di una... di una zona di vegetazione. Quindi tosatura di erba, di... di alberi. Quindi lavorazione e messa a posto di questo campo. E alla mia destra, molto lontano, ma forse... ma è una strada percorribile anche con dei veicoli. È la zona urbana, diciamo, la zona stradale. Distante da me, molto alla destra. Dovrei camminare un po' per raggiungere la strada, perché non... non ci sono vicini i rumori di macchine.

In questo caso, la descrizione fornita da D. non si arricchisce solo di dati spaziali più dettagliati e localizzabili, ma sembra anche che la schematicità della domanda esalti spontaneamente in lui una maggiore attenzione percettiva o, quantomeno, la volontà di corredare gli stimoli sensoriali con un approccio argomentativo basato sull'esperienza (*Dovrei camminare un po' per raggiungere la strada, perché non... non ci sono vicini i rumori di macchine*), sull'analogia (“*solleva delle onde come... come il mare, questo lago, è abbastanza impetuoso*”) o anche solo sull'ipotesi, anche se non verosimile (*Siamo alti rispetto... rispetto all'acqua. [...] ho parecchi metri di caduta libera prima di finire... di finire in acqua.*).

Si noti, però, come questo approccio cambi decisamente nel momento in cui viene chiesto a D. di immaginare di essere il lago ruotando di 90° a sinistra (seguendo la direzione della corrente) e di descrivere quindi cosa ci sarebbe intorno a lui conservando uno schema a croce. Obiettivo specifico di quest'ultima domanda è introdurre tre variabili: il cambiamento del *punto di vista*; il passaggio da una prospettiva egocentrica ad una *prospettiva allocentrica*; un *cambio di scala* tale da non poter più supportato solo dagli stimoli sensoriali diretti.

Allora. A destra, i sentieri. A sinistra, il circondario, diciamo, della Casa Fontane, quindi questo pezzo così di terreno prima di arrivare al cancello dove ci sono tutti gli altri seduti. Davanti e dietro, due ponti. Ma gli passano sopra i ponti, no... No no no... Davanti e dietro, due strade.

No... No no no, è vero, no. Ehm... Mah, di fronte due strade che portano a Barcis, poi alla destra i sentieri di montagna.

Evidentemente, l'introduzione di due nuove variabili (cambio di punto di vista e visione allocentrica) hanno complicato la struttura dell'esercizio e certo non è intenzione o competenza di chi scrive ipotizzarne le ragioni tecniche. Restando esclusivamente sulle parole di D., è qui sufficiente notare che il cambio di scala prodotto dalla visione allocentrica depura la descrizione dagli elementi sensoriali e il cambio di punto di vista produce un'immagine senz'altro più incerta di quella fornita nella risposta precedente.

Le reazioni a queste domande, prevedibilmente, sono state quantomai differenti. Ad esempio, nel caso di G., 40 anni, non vedente congenita, sembra manifestarsi un'attitudine opposta rispetto a quella appena osservata nel suo compagno. Si noti, indicativamente, come la descrizione egocentrica a croce risulti qui molto più asciutta di quella allocentrica.

Allora... Alle spalle... diciamo che abbiamo... Immagino di avere la... la Casa Fontane, insomma. Davanti sento l'acqua, quindi presumo il lago. A sinistra, credo la strada. E, a destra, il porticato.

Eh... Avrei, dietro, la strada. E a sinistra... a sinistra, Casa Fontane. Però, se io fossi il lago, non avrei solo questo, perché naturalmente, se io fossi il lago, non sarei statica qua, no? Cioè, scorrerei, sì... L'acqua scorrerebbe, no? Quindi ci potrebbero essere delle immagini in

movimento e... Cioè, adesso descritto – perché sono, in questo momento, qua. Quindi... sì... davanti... Ci potrebbero essere anche, magari, il lago che scorre... altre strade, montagne vicino, non lo so [...] Perché se il lago, ad esempio, scorre in avanti, in avanti... Sì, potrei anche esplorare – cioè, se fossi in barca per esempio e andassi comunque avanti, potrei esplorare altre aree del paese, no? Per modo da dire... E in questa posizione qua... Sì, sento le voci dietro, qui, di alcune persone, dietro. E che però c'è anche la strada. A sinistra, la... la Casa [Fontane] [...] E comunque le montagne vicino. Davanti, presumo, un ponte. E... così insomma.

Le risposte date da D. e da G. vanno intese, ovviamente, come esempi circoscritti e comunque il frutto di domande estemporanee. In linea generale, tuttavia, le descrizioni fornite dai partecipanti sono state tendenzialmente confuse, non coerenti con la reale localizzazione degli elementi e molto povere di dettagli, sia sul piano della percezione diretta egocentrica che su quello della visione allocentrica dalla prospettiva del lago. Per quel che può valere qui una generalizzazione, si può sostenere che nella maggior parte dei casi è stato delineato un contesto spaziale articolato su pochi e instabili riferimenti verbali, non supportati né da un'attenzione percettiva che da un approccio argomentativo. Valgano, a titolo puramente indicativo, le risposte di O., 44 anni, non vedente congenito.

Mah, di fronte a me si sente l'acqua del lago. A destra si sente, tipo, persone che camminano...

A sinistra non c'è niente... Ci siamo noi [il gruppo] verso sinistra. Il ponte? Alle spalle... Quindi dietro? Dietro, la strada.

A sinistra potrebbero esserci persone. Che camminano, sì... E sulla destra... La strada? Alle spalle [del lago] La Casa, dove... dove siamo... e di fronte... No, non me lo sono mai chiesto.

Nonostante l'eterogeneità delle reazioni dei partecipanti dinanzi a quesiti tutt'altro che semplici, il punto cruciale poteva dirsi toccato o, quantomeno, lambito. Vale a dire, stimolare indirettamente i partecipanti non solo a farsi delle domande ma soprattutto, come nel caso di O., a prendere almeno atto di non essersele mai poste in precedenza.

Pertanto, muovendo da incertezze come queste, o semplicemente da alcune curiosità generate dalle domande, si è dato inizio alla fase della pratica diretta del paesaggio del lago. Recuperando la formula proposta e descritta nel terzo capitolo, bisognava

trasformare la *barriera* (in questo caso, la difficoltà di immaginare il lago ad una scala e in una prospettiva che non fosse la propria) in un *facilitatore* (in questo caso, uno strumento per conoscere meglio il territorio e declinabile nella pratica di mobilità e orientamento quotidiana).

Si ricorderà, ad esempio, che in occasione della terza domanda si richiedeva al partecipante di immedesimarsi con il lago, dunque di assumere una prospettiva allocentrica, proiettata su una scala molto più grande e orientata nel verso della corrente. Senza dubbio, uno scarto cognitivo assai complesso, che chiamava il partecipante ad immaginare una direzione del lago indipendente dal soggetto percipiente. La domanda si ispirava, in questo caso specifico, ad un esercizio di orientamento che chi scrive aveva osservato in occasione del primo soggiorno a Barcis, nel 2018.

Si riporta di seguito un breve passaggio dal diario di campo di quell'esperienza:

“27 luglio 2018. [...] Questa mattina siamo stati in escursione lungo i sentieri della Val Pentina. [...] Aria molto umida, completamente immersi in boschi di faggete, abbiamo camminato per circa due ore. [...] Nel corso della passeggiata, abbiamo incontrato un ponticello, sotto il quale passa un piccolo ma rumoroso torrente. Corrado [Bortolin, pedagogista organizzatore del campo] ci ha detto di fermarci sul ponte e di restare un minuto in silenzio. Dopodiché ha chiesto ai ragazzi di individuare dove fosse il corso d'acqua. Qualcuno lo percepiva a destra, altri a sinistra, non erano d'accordo. Abbiamo proseguito per pochi metri il cammino, raggiungendo l'altro versante di questa valletta. Corrado ci ha fatto la stessa domanda e, in questo caso i ragazzi erano tutti d'accordo: il torrente scorreva alla loro destra. [...] A questo punto, Corrado ha chiesto ai ragazzi di immaginare di essersi persi e di dover chiamare i soccorsi. Dove avrebbero detto di trovarsi? Tutti concordi, avrebbero detto di avere il torrente alla destra. Corrado ha quindi spiegato ai ragazzi che quell'informazione sarebbe stata assolutamente relativa e non utile ai soccorritori. Cambiando il senso di marcia lo avremmo avuto alla nostra sinistra e, stessa cosa, se fossimo stati dall'altra parte della valle. [...] Bisognava trovare un punto di riferimento fisso, indipendente dalla nostra posizione. Avremmo dovuto capire il verso del torrente con tutto il nostro corpo, non solo affidandoci ai suoni. Percependo o ricordando la direzione della discesa del sentiero, avremmo potuto intuire quella della corrente, il suo orientamento. Immaginando di essere il corso d'acqua. [...] In quel modo, ci saremmo trovati inequivocabilmente alla destra del torrente, indipendentemente dalla nostra direzione di marcia. [...] Con qualche possibilità in più di essere portati in salvo. [...] Una volta appreso questo principio, lo si sarebbe potuto applicare nella vita

di tutti i giorni, ad esempio per chiamare un taxi, per fissare un appuntamento o per prendere un autobus”.

Tornando adesso all'estate del 2020 e a quelle prime risposte dei partecipanti, su suggerimento dei pedagogisti, bisognava imbastire una breve e semplice attività pratica che restituisse un'idea concreta della direzione della corrente, della sua intensità e del reale livello del lago, situato a circa tre metri dal piano di calpestio della casa e non ad una grande altezza (come ad esempio ipotizzato da D.). In quel periodo, peraltro, lo specchio d'acqua era molto basso per permettere lo svolgimento dei lavori di manutenzione del bacino, avviati in seguito alla già citata tempesta Vaia. Questa situazione eccezionale, ci ha permesso di muoverci lungo i cordoni di ghiaia emersi e raggiungere una zona grossomodo centrale del letto, prossima al punto in cui i torrenti Cellina e Pentina convergono, alimentando il lago.

Legando un secchio ad una corda, lo si è lasciato cadere in acqua e, a turno, ciascuno dei partecipanti ha potuto sperimentare la direzione della corrente e la sua forza, ma anche lo spostamento d'aria, la diversa percezione acustica, il cambio di temperatura e di umidità.



Figura 70. Esperienza pratica per percepire la direzione e la forza della corrente (Foto dell'Autore)



Figura 71. Esperienza pratica per percepire la direzione e la forza della corrente (Foto dell'Autore)

In altre parole, iniziare a porci nuove domande. Perché, pur trovandoci a fine luglio, quell'acqua era così fredda? Perché, pur trattandosi di un lago, stavamo facendo esperienza di una corrente così impetuosa, più propria di un fiume? Da dove veniva quell'acqua e, in ogni caso, dove andava? In che punto del lago ci trovavamo e dove, da quella prospettiva, si trovava la nostra residenza?

Tutte domande, queste, che allargavano ulteriormente la scala e richiedevano ai partecipanti – adesso sulla scorta di una curiosità reale e non più in virtù di un quesito posto dal sottoscritto – un nuovo sforzo di immaginazione.

4.7.2 Immaginare il paesaggio.

È stato esattamente in tale occasione e sulla base di queste curiosità estemporanee che, sul greto del lago di Barcis, è stata sperimentata la tecnica del gesto iconico, una delle forme di mediazione didattica apprese nel Museo Tattile “Anteros” di Bologna.

In questo caso, si è provato a riprodurre, ognuno con il proprio corpo e orientato nella direzione (ormai nota) della corrente, parte del corso dei due torrenti e la forma del lago, per poi ipotizzare il punto in cui ci si trovava in quel momento.



Figura 72. Esercizio individuale di rappresentazione corporea del lago (mani) e dei due torrenti (braccia). (Foto dell'Autore)

Dopo questo piccolo esperimento di mappatura corporea si è reso opportuno un maggiore approfondimento – tecnicamente, aumentando la scala di rappresentazione – circa la forma del lago, le sue dimensioni e i suoi principali punti di riferimento.

Per tale ragione, prima di aumentare la scala di rappresentazione, si è percorso il lago in tutto il suo perimetro, invitando semplicemente i partecipanti a prestare maggiore attenzione agli stimoli sensoriali, senza però proporre forme di lettura predeterminate o soste continue come era stato fatto l'anno precedente. Di fatto, quindi, è stata introdotta

una nuova e intermedia esperienza di *pratica*, consistente in quella che potrebbe essere definita una *esplorazione ambientale libera*, propedeutica alla fase di rappresentazione autonoma del lago.

Questa passeggiata di gruppo lungo il lago è stata interrotta solo da una tappa che concedesse una pausa di riposo e ristoro ai partecipanti, in corrispondenza dell'estremità orientale del lago, in località "Ponte Antoi".

Prima di riprendere il cammino di ritorno lungo l'altra sponda, è stato presentato ai partecipanti un plastico del lago e della valle utile – su suggerimento dei pedagogisti – a ricostruire mentalmente l'itinerario percorso, individuare la propria posizione e ad avere una prima idea del tragitto da compiere. In altre parole, utile ad *immaginare* quel paesaggio sia in una prospettiva spaziale *egocentrica di tipo route, che allocentrica di tipo survey*.

Opportuna, a questo punto, una breve parentesi sulla natura di questo plastico. Completamente progettato e realizzato a mano dal sottoscritto e da un amico scultore, Stefano Manzotti, il plastico riproduce in scala 1:12.500 l'area del lago di Barcis e la sezione della Valcellina che circonda il bacino. Da un punto di tecnico, la realizzazione del manufatto si è articolata in tre fasi, relative la modellazione del prototipo in creta, la formatura di uno negativo in gesso e il colaggio di due positivi in gomma siliconica. La scelta – piuttosto inconsueta – di realizzare dei plastici in gomma risponde sostanzialmente a due esigenze: la prima, di carattere generale, si deve alla maggiore praticità che un materiale elastico offre in termini di portabilità, leggerezza e resistenza (rispetto, ad esempio, ad un corrispettivo in gesso o in resina); la seconda, di carattere eccezionale, si deve invece alla necessità di adoperare uno strumento facilmente igienizzabile (quindi impermeabile e non corrodibile) nel rispetto delle misure precauzionali imposte dall'emergenza epidemiologica. Da un punto di vista progettuale, invece, per ragioni di maggiore praticità il plastico si ispira al *modello ibrido monoscalare*, affine a quello osservato della riproduzione della città di Toledo conservata nel Museo Tifológico di Madrid. Nella fattispecie, come deducibile dalle foto, gli unici elementi che sono stati alterati, enfatizzandone l'oggetto e/o la *texture*, sono l'area del borgo di Barcis, la strada regionale (SR 251) che attraversa il paese e il profilo interno

del lago in modo da renderli meglio leggibili durante l'esplorazione tattile. Seguono alcune foto esplicative delle differenti fasi di realizzazione del plastico.



Figura 73. Fase preparatoria di realizzazione del prototipo in creta (Foto dell'Autore)



Figura 74. Fase preparatoria di realizzazione del prototipo in creta (Foto dell'Autore)



Figura 75. Ultime fasi conclusive della realizzazione del prototipo in creta (Foto dell'Autore)



Figura 76. Fase preparatoria per la realizzazione della matrice in gesso (Foto dell'Autore)



Figura 77. Colaggio del gesso per la realizzazione della matrice. (Foto dell'Autore)

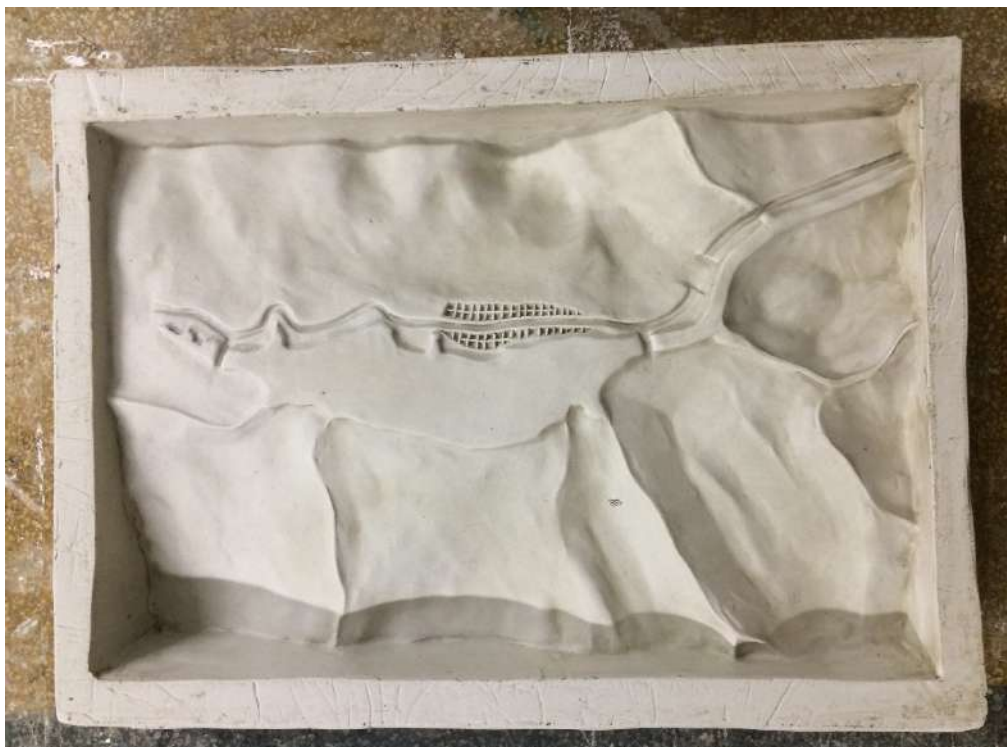


Figura 78. Matrice in gesso. (Foto dell'Autore)

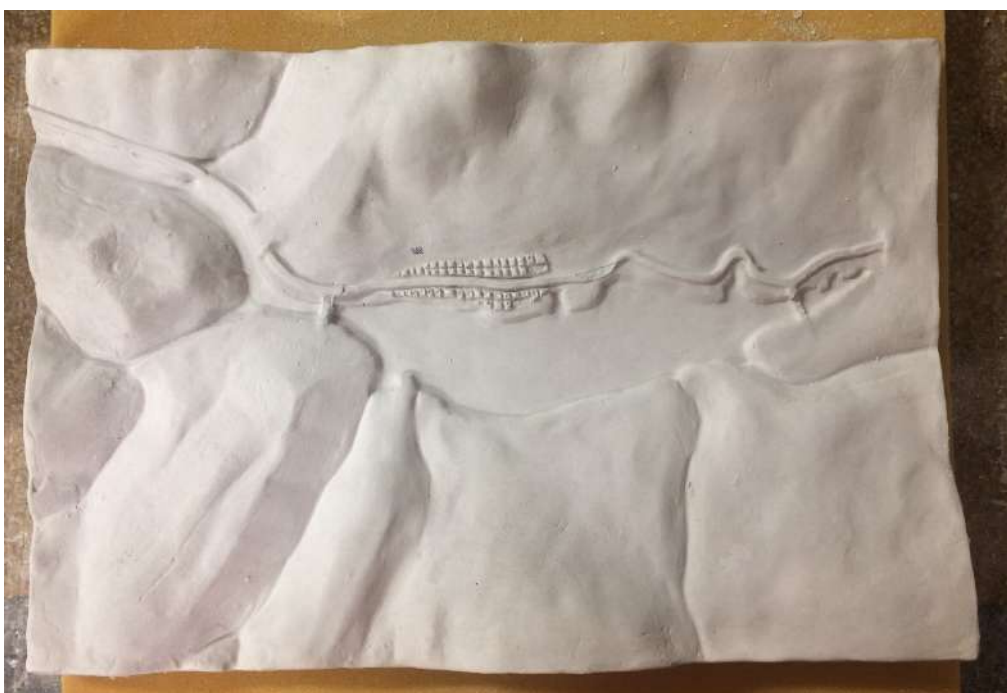


Figura 79. Prototipo del plastico (esemplare di prova in gesso). (Foto dell'Autore)

Dopo aver brevemente guidato ciascun partecipante nella lettura del plastico, si è ripreso il cammino, conservando lo stesso approccio libero adottato durante l'andata e limitandosi semplicemente a segnalare l'area della diga (nota anche come diga di Ponte Antoi).



Figura 80. Lettura tattile del plastico in gomma (Foto dell'Autore)



Figura 81. Lettura tattile del plastico in gomma (Foto dell'Autore)

Nei giorni successivi a questa passeggiata, ci si è dedicati ad altre escursioni, lasciando che le informazioni raccolte si sedimentassero. Tra queste escursioni, compiute principalmente in Valcellina e nelle valli limitrofe, degna di nota in questa sede è quella realizzata sul Monte Longa (1327 m. s.l.m.), impegnando solo alcuni partecipanti in una camminata di 22 km, per la durata di circa dieci ore. Al ritorno da questa esperienza, tanto bella quanto faticosa per tutti noi, chi scrive ha notato che alcuni dei partecipanti erano desiderosi di comunicare, ai propri compagni rimasti nella residenza, l'altezza raggiunta, l'andamento del percorso, l'area in cui ci si era mossi e, soprattutto, dare un'idea tangibile dello sforzo a cui si era sottoposti. Per questa ragione, d'accordo con i collaboratori, è sorta l'idea di integrare il plastico esplorato qualche giorno prima, rappresentando – pur in forma approssimativa, con la creta – l'itinerario seguito sul Monte Longa.



*Figura 82. Plastico in gomma con integrazione in creta raffigurante il Monte Longa e il percorso dell'escursione.
(Foto dell'Autore)*



Figura 83. Lettura tattile del plastico in gomma con integrazione in creta. (Foto dell'Autore)

La reazione dei ragazzi è stata letteralmente sbalordita, autenticamente interessata, una delle cose qui più difficili da descrivere. Per la prima e forse unica volta, in tutto il percorso di ricerca, chi scrive ha percepito che una rappresentazione plastica stava funzionando e, soprattutto, emozionando. O, magari, stava funzionando proprio *perché* stava emozionando. Nessuno, ovviamente, può stabilire con certezza se quel plastico, con la sua porzione posticcia di argilla, stesse davvero comunicando una visione spaziale d'insieme. È davvero bello, però, pensare che un'immagine unica (quella, tecnicamente, di "una porzione di territorio") abbia rimandato per qualche minuto ad un insieme di *altre* immagini soggettive, legate al ricordo delle sensazioni fisiche e delle emozioni provate durante la giornata. In altre parole, legate alla *pratica*. Ma c'è di più. Quel semplice strumento, indipendentemente dalla mediazione del sottoscritto, stava diventando una piattaforma di *condivisione* di quell'esperienza tra i partecipanti. Attraverso la mediazione della mappa, quindi, l'idea del paesaggio si stava manifestando nella sua dimensione *praticata, immaginata* e (già) *condivisa*. Il che significa, tornando ad un piano operativo, che i tempi potevano dirsi maturi per sperimentare la terza fase del modello che si sta proponendo.

4.7.3 Condividere il paesaggio

Ormai sarà forse più chiaro che, in questa sede, l'accezione che si sta dando al concetto di condivisione del paesaggio rimanda ad una logica di reciprocità e collaborazione. Alla volontà di trovare delle forme per comunicare la pratica e l'immaginazione soggettive attraverso la mediazione di tecniche e strumenti di rappresentazione spaziale. Descrivere il paesaggio, in altre parole, può diventare occasione per interrogarsi su un linguaggio comune, perché comune è il paesaggio, se si accettano le linee guida della Convenzione. Si tornerà in seguito su questi temi

La ricognizione spaziale effettuata attraverso il gesto iconico o l'esplorazione tattile del plastico, a giudizio di chi scrive, rischia di essere un'azione autocentrata e probabilmente effimera se non legata ad un'esperienza concreta preliminare e proiettata verso un proposito di scambio interpersonale. Perché questo scambio abbia luogo, è quindi opportuno che chi legge il plastico apprenda anche a "scriverlo", si appropri dei codici di

rappresentazione, li rielabori e, soprattutto, li trasformi in forme di comunicazione, letteralmente da mettere in comune con il prossimo.

Più concretamente, con i partecipanti del campo estivo di Barcis sono state messe in atto tre forme di condivisione reciproca: attraverso la mediazione verbale, plastica e corporea.

Per quanto riguarda la prima forma di mediazione, si è realizzato un piccolo laboratorio di modellazione collaborativa finalizzato a riprodurre due copie del plastico. Divisi in altrettanti gruppi, i partecipanti hanno dovuto quindi nominare un referente, ripartirsi i compiti e gestire autonomamente la progressione del lavoro. Ogni gruppo ha avuto a propria disposizione un proprio plastico in gomma da avere come riferimento costante durante la modellazione. Dopo una prima fase di lettura tattile volta a recuperare le informazioni spaziali, si è proceduto con la costruzione delle due copie, ultimate in circa un'ora e mezza.



Figura 84. I partecipanti si guidano reciprocamente nella lettura tattile del plastico (fase preliminare all'esercizio di modellazione collettiva). (Foto dell'Autore)



Figura 85. Esercizio di modellazione collaborativa del lago a partire dal plastico in gomma. (Foto dell'Autore)



Figura 86. Esercizio di modellazione collaborativa del lago a partire dal plastico in gomma. (Foto dell'Autore)



Figura 87. Esercizio di modellazione collaborativa del lago a partire dal plastico in gomma. (Foto dell'Autore)

Al termine del lavoro di riproduzione, i partecipanti hanno illustrato verbalmente il proprio manufatto, per poi provare – con alcuni volontari – a guidare i compagni dell'altro gruppo nell'esplorazione tattile.



Figura 88. I due elaborati plastici a confronto. (Foto dell'Autore)

Il giorno successivo, è stata sperimentata una forma di riproduzione del plastico attraverso il corpo. Tutti i partecipanti avevano già fatto una prima esperienza diretta della tecnica del gesto iconico, in occasione dell'esercizio compiuto sul greto del lago. Se in tale occasione l'assetto del gesto e gli elementi da riprodurre erano stati indicati da chi scrive, in questo caso, invece, si è lasciato che i partecipanti elaborassero autonomamente una forma volta a raffigurare il solo profilo del lago e, quindi, ad aumentare idealmente la scala di rappresentazione spaziale. Nella fattispecie, l'esercizio si sarebbe articolato su tre passaggi, aspetto di cui i partecipanti non sono stati previamente informati.

In un primo momento, ciascun partecipante ha provato a ricostruire in modo libero e individuale la forma del lago, con l'unica prescrizione di utilizzare solo le braccia. Al termine di questo breve esercizio, ognuno di essi ha provato a illustrare verbalmente, a chi scrive e agli altri operatori, la logica di rappresentazione adottata e i principali punti di riferimento. In ogni caso, è stato chiesto loro di indicare il punto in cui ci si trovava in quel momento (presso la residenza) e di indicare l'itinerario percorso qualche giorno prima per raggiungere la località Ponte Antoi e quindi ritornare a casa. In questo modo, se pur in forma estemporanea, sono state sperimentate in sequenza una prospettiva spaziale di tipo *survey* ed una di tipo *route*.





Figura 89. Tre esempi di rappresentazione corporea individuale del lago. Nella terza foto, uno dei partecipanti guida un suo compagno nella costruzione del gesto (Foto dell'Autore).

Nella seconda fase, è stato chiesto ai partecipanti di dividersi in coppie e provare a compiere lo stesso esercizio elaborando una forma che soddisfacesse entrambi. Anche in questo caso, ogni coppia è stata invitata a illustrare le ragioni delle proprie scelte, per poi indicare i principali punti di riferimento e ripercorrere idealmente l'itinerario lungo il profilo del lago. In questo caso, oltre alla riproposizione delle due prospettive spaziali, la scala di rappresentazione è stata raddoppiata, motivo per cui i partecipanti hanno dovuto conservare gli stessi punti di riferimento, ma localizzarli questa volta su una parte diversa del proprio o altrui corpo.





Figura 90. Due esempi di rappresentazione corporea del lago in coppia. (Foto dell'Autore)

Nella terza ed ultima fase, è stato chiesto ai partecipanti di eseguire lo stesso esercizio con tutto il gruppo, individuando quindi un paio di volontari chiamati a compiere le medesime operazioni svolte in precedenza su una scala ormai molto più grande.



Figura 91. Rappresentazione corporea del lago in gruppo. (Foto dell'Autore)

Una nota personale su quest'attività. Anche in questo caso, la risposta dei partecipanti è stata entusiasta, indipendente, sentita. Osservandoli muoversi, interagire e suddividersi serenamente compiti e ruoli è stata un'emozione forte per chi scrive e si ritiene giusto, qui, renderne atto per iscritto. La sensazione, tuttavia, è stata differente rispetto a quella provata in occasione della lettura del plastico. Se in quel caso una rappresentazione tridimensionale stava evocando in tutti noi, a giudicare dalla reazione dei ragazzi, l'intensità di un'esperienza pratica, il lavoro compiuto con il gesto iconico ha reso vivida nel sottoscritto l'immagine di un'esperienza teorica. In quel gesto, dapprima individuale, poi in coppia e quindi condiviso con tutto il gruppo, si è intravisto un ulteriore e possibile significato dello sguardo che abbraccia il paesaggio. Tema che ha accompagnato e stimolato tutto il percorso teorico e che, in maniera del tutto inaspettata, si è manifestato sotto una nuova, bellissima forma. Quella di un *abbraccio che guarda*, un abbraccio che è in grado di percepire lo spazio entro la conca delle proprie mani ma anche di immaginarlo oltre la scala del proprio corpo. Ovvero, in grado di immaginare il proprio corpo oltre la propria scala. È una suggestione e resta tale, ma resta anche importante, per una più concreta ciclicità tra il pensiero teorico e la progettazione applicata. Su questa suggestione, ad ogni modo, si avrà modo di tornare in sede di riflessioni conclusive.

A proposito di ciclicità, il percorso di attività didattiche proposte a Barcis si è concluso in una maniera analoga a quella con cui è iniziato. Vale a dire, con un ultimo esercizio di condivisione attraverso la comunicazione verbale. In questo caso, i partecipanti sono stati invitati a immaginare nuovamente di essere il lago, quindi di assumere un punto di vista allocentrico. Nella fattispecie, ad una metà dei essi è stato chiesto di fornire una descrizione basandosi su uno schema a croce e all'altra metà di seguire un più generico schema circolare. In entrambi i casi, le risposte sono state decisamente eterogenee.

Ad esempio, con riferimento alla descrizione basata sullo schema a croce, questa è stata la risposta di N., 18 anni, non vedente congenita:

Allora, immaginerei di avere davanti a me e dietro di me rispettivamente il ponte Antoi e ponte Casa Fontane, quindi i ponti che delimitano appunto il lago. E poi immaginerei... vabbè, tutt'intorno al lago ovviamente le montagne, tante montagne che rappresentano anche comunque un po' i paesaggi che comunque abbiamo visto. Quindi [...] le montagne ed il verde che danno un po' forma a tutti i paesaggi che abbiamo... che abbiamo avuto modo di studiare, di apprezzare. E poi m'immagino alla sinistra del lago il paese di Barcis, e quindi anche il paesino, la... cioè,

dove c'è il bar, i negozi e tutto, e... Mentre, alla destra del lago immagino montagne e verde, insomma.

Si noti, in particolare, come N. abbia elaborato una risposta che rispetta l'ortogonalità richiesta dalle quattro direzioni, ma che al tempo stesso viene spontaneamente integrata da una prospettiva circolare ("tutt'intorno al lago ovviamente le montagne"), peraltro espressa attraverso un riferimento alla percezione visiva dei paesaggi (*"tante montagne che rappresentano anche comunque un po' i paesaggi che comunque abbiamo visto"*). Dato, quest'ultimo, che – come si è ripetuto tante volte, commentando le interviste nel terzo capitolo – non deve essere enfatizzato ma che, anche solo in quanto fenomeno linguistico, meriterebbe un'ulteriore ricerca specificamente dedicata.

Piuttosto, uno degli aspetti realmente significativi per questa ricerca è il riferimento che N. fa alle esperienze pratiche che sono state svolte nei giorni precedenti, esperienze che – almeno stando alle sue parole – sembrano produrre immagini di quei luoghi (*"E poi m'immagino alla sinistra del lago il paese di Barcis [...] Mentre, alla destra del lago immagino montagne e verde, insomma"*).

Sinergia, quella tra pratica e immaginazione, che torna anche in altre descrizioni come, ad esempio, quelle di L., 19 anni, non vedente congenito, e di A., non vedente congenita, chiamati invece a fornire una descrizione costruita secondo uno schema circolare.

L.: Beh, intorno a me chiaramente avrei il paese, che è quello che, diciamo, un po' circonda il lago, circonda il paese. E quindi avrei il paese con tutte le costruzioni che lo caratterizzano, ma anche soprattutto le montagne, perché questo chiaramente è un posto di montagna. L'abbiamo visto quando abbiamo fatto il giro, l'abbiamo visto quando siamo andati anche noi stessi in montagna, a fare il giro del Monte Longa. Barcis è proprio un paese circondato da montagne, quindi il lago secondo me si caratterizza principalmente per questi elementi. Chiaramente il paese, con tutto ciò che lo compone: di conseguenza il bar, di conseguenza per esempio la stessa pasticceria del ponte Antoi, il ponte qua di Casa Fontane...

A.: Beh... Se alle spalle ho la corrente del lago, intorno a me avrò sicuramente la strada per percorrere il lago, e avrò i due ponti che delimitano il lago, uno è... che è, diciamo, da cui potremmo dire inizia un po', tra virgolette, il lago, con quel percorso che si può fare, e uno da che si attraversa per poter fare questo percorso e percorrere il lago in modo, diciamo, circolare. E quindi ovviamente il lago sarà circoscritto dagli alberi, dalle montagne, chiaramente, e dalla

strada. E si percorrerà... si può percorrere anche il paese appunto di Barcis, perché il lago è... fa parte appunto del paese. Da questo infatti deriva anche il suo nome.

Come già rilevato in precedenza, in entrambe queste risposte, si noti come l'adozione di uno schema circolare tenda a rendere la descrizione più generica sotto il profilo della localizzazione spaziale, anche se ben argomentata ed esplicitamente legata all'esperienza pratica. Nella fattispecie, si ha l'impressione che lo schema suggerito dalla domanda ("se fossi il lago, cosa avresti intorno a te?") sembri dialogare con la circolarità dell'itinerario percorso sul lungo lago, stimolando dunque delle risposte che rispettano la logica sequenziale, in senso orario, dell'escursione (L.: "di conseguenza il bar, di conseguenza per esempio la stessa pasticceria del ponte Antoi, il ponte qua di Casa Fontane"; A.: "due ponti che delimitano il lago, uno è... che è, diciamo, da cui potremmo dire inizia un po', tra virgolette, il lago, con quel percorso che si può fare, e uno da che si attraversa per poter fare questo percorso e percorrere il lago in modo, diciamo, circolare").

Particolarmente emblematica, sotto questo aspetto, è la risposta di A., 29 anni, non vedente congenita, alla quale è toccata la domanda basata su uno schema a croce:

Se fossi dentro a fare il bagno, in questo...? [risa] Avrei... alla mia destra e alla mia sinistra...? Avrei le due parti della strada, che portano al centro, ai vari... ai vari elementi che costituiscono il paesaggio. [...] Mentre, invece... di fronte a me avrei... Io sto cercando di immaginarlo come se partissi da Casa Fontane, il lavoro che abbiamo fatto stamattina [attività sul gesto iconico]. Di fronte a me Antoi, ponte Antoi con la pasticceria e tutto quello che lo circonda. Mentre, invece, alle mie spalle avrei Casa Fontane. Avrei Casa Fontane e tutto quello che la circonda nei dintorni, quindi qualche negozietto...

Nella risposta di A. si possono cogliere almeno tre elementi di interesse. In primo luogo, la persistenza di una descrizione sequenziale che muove ancora una volta da un luogo fisico e noto, un punto di partenza reale, coerente con una prospettiva spaziale di tipo *route* ("Io sto cercando di immaginarlo come se partissi da Casa Fontane"). Il secondo elemento da sottolineare è che, a differenza delle risposte riportate in precedenza, A. sembra recuperare le informazioni circa l'intorno del lago non a partire dall'esperienza pratica dell'escursione ma dall'esercizio di rappresentazione mediante gesto iconico. A

questo proposito, ovviamente, non si può stabilire con certezza se il riferimento a tale esercizio sia dovuto ad una maggiore incisività o semplicemente ad una prossimità in termini temporali rispetto all'escursione, compiuta alcuni giorni prima. Il terzo elemento è invece il riferimento verbale che lascia ipotizzare che A. individui addirittura due ulteriori allocentri oltre quello situato “dentro” il lago, localizzati in corrispondenza del Ponte Antoi (“ponte Antoi con la pasticceria e tutto quello che lo circonda”) e di Casa Fontane (“Avrei Casa Fontane e tutto quello che la circonda nei dintorni”).

Come si è detto, si è (e si resta) puramente nel campo dell'ipotesi, in questo caso non supportata da alcuna azione di verifica o da successive attività didattiche. Quel che va ribadito con fermezza, invece, è che le suggestioni provocate da risposte come quelle appena citate restituiscono un quadro davvero parziale e facilmente fuorviante. Prevedibilmente, non tutte le risposte ricevute sono state articolate con il medesimo livello di argomentazione, probabilmente perché non opportunamente stimolate dalla domanda (e/o dalle attività svolte) o magari perché il partecipante non si è trovato a proprio agio in una forma di rappresentazione verbale dello spazio, vuoi per inibizione momentanea o per attitudine personale. Tuttavia, chi scrive ritiene che molto spesso risposte più sintetiche, apparentemente evasive, non comunichino necessariamente mancanza di interesse ma forse, al contrario, una più letterale aderenza alla domanda posta. Come si è ripetuto tante volte, il fenomeno del verbalismo può facilmente trarre in inganno chi ascolta, motivo per cui non è detto che dietro una descrizione dettagliata vi sia una consapevolezza reale dei temi trattati, così come che una formulazione più “asciutta” debba essere sinonimo di confusione o timidezza.

Si prendano, ad esempio, la risposta di E., 23 anni, non vedente congenita, chiamata ad elaborare una descrizione seguendo uno schema a croce.

Di fronte a me Ponte Antoi. E, dietro, Casa Fontane. Sul mio lato sinistro il paese di Barcis. E dietro... penso delle montagne, oltre ai torrenti che... oltre al Cellina... al Pentina che arriva...

Pur nella sua sintesi, questa risposta non solo è tecnicamente corretta per quanto concerne la localizzazione spaziale, ma contiene alcuni dettagli che la rendono peculiare e forse anche più complessa delle precedenti. In primo luogo, si può notare che la scala di

rappresentazione verbale non è circoscritta ai bordi del lago, noti ai partecipanti in virtù delle esperienze pratiche di escursione e di lettura del plastico. La ragione, probabilmente, si deve al fatto che E. ha conservato l'idea per cui il lago di Barcis non è affatto chiuso, ma costantemente alimentato da due corsi d'acqua. Forse per questo motivo, E. torna per una seconda volta su quel che c'è "dietro" il lago, non limitandosi al punto di riferimento fisso della residenza, ma indicando anche quello mobile e orientato dei torrenti ("oltre al Cellina... al Pentina che arriva").

In altre parole, con gli esempi riportati, qui si intende rimarcare che – in questo tipo di progressione didattica – la descrizione verbale può senz'altro suggerire alcuni indizi all'operatore e può permettere al partecipante di familiarizzare con altre forme di condivisione. Compito dell'educatore, ovviamente, sarà saper individuare e interpretare questi indizi, sempre ammesso che siano tali. Per tale motivo, sulla scorta delle esperienze compiute sul campo, si ritiene che invitare i partecipanti ad un maggiore schematismo non significhi compromettere l'espressività individuale ma, al contrario, lavorare sulla costruzione di un linguaggio condivisibile. Un linguaggio che – riprendendo la distinzione di Révész – costruisca innanzitutto strutture prima che forme. Una ragione di più, dunque, per intendere questa progressione operativa entro una logica aperta e ciclica, dove l'esercizio finale di condivisione verbale sia in realtà il punto di partenza per muovere verso nuove attività di pratica, immaginazione e, ancora una volta, condivisione.

4.7.4 Feedback e osservazioni

L'ultimo giorno di attività sono stati raccolti *feedback* individuali circa il percorso didattico svolto. Nella fattispecie, seguendo la medesima forma adottata l'anno precedente, è stato chiesto ai partecipanti di esprimersi volontariamente su due quesiti. Con il primo, è stato chiesto al partecipante se sentisse di aver appreso qualcosa di nuovo di cui prima non era a conoscenza. Con il secondo quesito, invece, è stato chiesto di fornire un commento volto a migliorare il percorso didattico, in previsione di attività future.

Partendo dal primo tema, può essere utile riportare proprio il riscontro di E., sulle cui parole ci si è soffermati in chiusura del paragrafo precedente.

Che è un ovale – perché io non me lo sarei mai immaginata come un ovale. Che... ci sono i due torrenti che arrivano, perché non me lo ricordavo. E che... Si può... può comunque essere rappresentabile in un qualche modo, con appunto una forma geometrica che è un ovale.

Si può ritenere questa risposta tantopiù significativa non solo perché rafforza l'ipotesi per cui E. abbia esteso e reso più dinamica la propria immagine del lago e del suo circondario, ma anche perché emerge un esplicito riferimento alla definizione schematica e geometrica (in questo caso, rilevata dalla forma "ovale" del lago), frutto di una intuizione personale e mai comunicato dal sottoscritto nel corso delle attività.

Tema, quello della definizione formale che torna anche nelle parole di altri partecipanti, come ad esempio nel caso di F., 23 anni, non vedente congenita.

Beh, in realtà sì, perché comunque concentrarsi su quello che c'è aiuta a dare una forma ma non aiuta a definirla propriamente. Nel senso che sono dei punti di riferimento che servono per andare da un punto all'altro, però diciamo che, non avendo una forma particolareggiata, con definizioni troppo particolareggiate, diciamo, non si va da nessuna parte. Se invece ci si concentra, diciamo, su quello che si trova dal punto di vista naturale, possiamo definire una forma. Anche con quello che si trova... che si tratta però di elementi come per esempio i torrenti, che non fanno parte del lago ma comunque aiutano a definire più o meno la sua forma, no? Perché aiutano a capire in che punto ci si trova, diciamo.

Immaginare cosa c'è intorno per comprendere dove ci si trova, e viceversa. Punto cruciale e, anche questo ricorrente in molti dei commenti raccolti. È il caso, ad esempio, di M., 21 anni, non vedente congenita, alla sua prima esperienza a Barcis.

Allora io non sapevo nulla del lago di Barcis, quindi per me questa cosa è stata molto utile per capire dove mi trovavo, cosa mi circondava. Cosa che non sempre mi viene spiegata quando, diciamo, vado in un posto nuovo. Quindi è stato utile perché ho potuto proprio capire, diciamo, nel modo migliore possibile, almeno farmi un'idea di dove mi trovassi.

Commenti, questi, che talvolta permettono anche di saggiare delle eventuali preferenze per una o più specifiche attività del percorso didattico. Dalle parole di N. e di D., 20 anni, ad esempio, si evince inoltre un particolare interesse per la lettura tattile del plastico.

N.: *Il laboratorio... Certo, perché non l'avevo mai fatta quindi ho potuto esplorare per la prima volta il... Barcis e tutto quello che c'è intorno con le mani. Perché prima uno se lo poteva immaginare. Barcis, il giro del lago... però non è come toccarlo.*

D.: *No, sicuramente, cioè, facendo attività di questo tipo, con i plastici e tutto, ti fa immaginare, ti fa capire di più, nel posto dove ti trovi, in quali, diciamo, luoghi ti trovi, e come ti muovi per andar... raggiungere la casa dove si alloggia, fino ad arrivare magari al bar, o comunque in piazze, in centro insomma. Sai anche a livello tattile, oltre che immaginario, e lo vivi di persona... le strade che si fanno, insomma.*

In altri commenti, come quello di G., 21 anni, ipovedente, emerge invece un apprezzamento per la sinergia tra l'attività di lettura tattile e quella di modellazione, esercizi che a suo giudizio le hanno permesso di “vedere [...] il lago visto dall'alto”.

Allora, sicuramente è stata molto utile, secondo me, l'attività dell'argilla, perché comunque è stata utile per capire... Cioè, sicuramente è stato utile soprattutto esplorare il lago anche con... con il modellino diciamo, e poi riprodurlo con l'argilla. Cioè, almeno a me è stato molto utile. E poi, diciamo, è anche un'attività abbastanza coinvolgente, in cui uno... Cioè, per esempio, io che sono molto precisa mi sono molto applicata a farlo, e quindi mi ha coinvolto. Quello che ho imparato, sicuramente... ho imparato a vedere comunque il lago visto dall'alto, quindi ho visto... ho avuto anche un'altra visione del lago, rispetto a quella che magari vedo ora.

Una prospettiva ancora diversa è quella offerta da A., 20 anni, ipovedente, che si è espressa positivamente circa l'originalità del percorso, la “semplicità” efficace degli esercizi di rappresentazione plastica e corporea, auspicandone un impiego in sede di insegnamento della geografia.

Sì sì... Diciamo che... Penso sia un... Pensando alle difficoltà visive in generale, penso che la geografia sia una cosa... un punto molto debole che non è ancora stato ben, diciamo, sostenuto e ben applicato per quanto riguarda appunto l'accessibilità nei confronti di persone che non vedono. E quindi ci sono già delle... dei sostegni, dei supporti, ma pensare che comunque del... possiamo rappresentarci anche la geografia attraverso le parti del corpo o attraverso dei pezzi d'argilla sicuramente è un supporto in più che ancora non viene utilizzato da nessuno. E pensare che la cosa più semplice che abbiamo, cioè noi, si possa utilizzare per rappresentare ciò che ci sta intorno effettivamente non è ancora venuto in mente a nessuno che insegna geografia, che si trova con una persona che non vede, ma in realtà è una cosa molto semplice. Ma che allo stesso modo che può istruire e far capire facilmente alla persona che non vede la geografia.

Ci sono, poi, commenti come quello di N., 19 anni, non vedente congenita, che riescono a riassumere molti dei temi già accennati (dalla definizione formale alla rappresentazione plastica, dall'esperienza pratica alla restituzione verbale) in un'unica risposta. E, soprattutto, suggeriscono che il messaggio più importante di tutti, in qualche caso può dirsi inequivocabilmente arrivato.

Mah, sicuramente ho imparato ad apprezzare tantissimo ciò che ci circonda, cioè ad apprezzarlo molto di più, perché avendo appunto sottomano perfettamente quello che... Come grafico comunque hai fatto, cioè hai rappresentato secondo me in maniera molto bella. Ho avuto comunque modo di captare meglio le forme, perché me lo imm... cioè non me lo immaginavo così, diciamo. Proprio, cioè non m'immaginavo proprio la forma... cioè me la immaginavo un po' allungata ma non così nei dettagli, quindi ho avuto comunque modo di apprezzare meglio, di apprezzarne meglio la forma e di comprendere meglio quale fosse insomma il paesaggio attorno. E soprattutto di... cioè, ho... Secondo me – questa non è una cosa scontata – ho avuto modo comunque di intraprendere dei percorsi, ma in maniera molto più definita. Perché noi percorrevamo appunto la strada sapendo, cioè conoscendo perfettamente la forma, sapendo dove andavamo, sapendo per esempio le direzioni di un qualcosa piuttosto che... cioè, di un ponte piuttosto che di un altro ponte. Cioè sapevamo, per dire, che davanti a noi c'era magari il ponte Antoi, dietro di noi ci lasciavamo Casa Fontane, quindi c'era il ponte di Casa Fontane... che il ponte Antoi... cioè che si... che il ponte di Casa Fontane abbraccia diciamo i due torrenti... che alla nostra destra c'era il lago, che noi stavamo alla sinistra del lag... Cioè comunque tante cose che insomma prima tralasciavi un po', non avendole sotto mano in una mappa. Poi è stato molto bello comunque comprendere come... cioè è stato comunque uno scambio reciproco al di là di tutto... Quindi è stato bello comunque aver... aver captato di aver trasmesso tanto anche a voi, insomma.

Il messaggio in questione, ovviamente, è quello della condivisione reciproca attraverso, ma anche oltre il paesaggio. “Al di là di tutto”, esattamente come detto da N.

In linea di massima, si può dire che i *feedback* di tutti i partecipanti siano stati soddisfatti, talvolta entusiasti, comunque sempre ricchissimi di stimoli. Non altrettanto, purtroppo, si può dire per le risposte al secondo quesito, circa eventuali critiche e/o proposte migliorare la proposta didattica. Forse complice l'affetto maturato durante il soggiorno, forse per la difficoltà di comunicare una perplessità personale in una forma non anonima, i partecipanti non hanno formulato critiche alle attività. In compenso, tuttavia, sono emersi

(e riemersi) alcuni temi che nascono da delle difficoltà personali e che potranno essere utili per una progettazione futura.

Una delle principali difficoltà emerse è stata quella relativa alla varietà di esercizi di immaginazione e condivisione del paesaggio. Come già anticipato, l'impiego di una molteplicità di tecniche e strumenti era finalizzata a suggerire ai partecipanti differenti soluzioni operative per approcciare sempre il medesimo tema, vale a dire la forma del lago e del suo circondario. Prevedibilmente, quindi, ciascun partecipante ha interpretato ogni attività con uno spirito diverso, a seconda delle proprie attitudini personali, trovandosi a proprio agio con alcune modalità di rappresentazione più che con altre. Si porta come esempio, qui, la testimonianza di L., 19 anni, non vedente congenito, dalla quale si evince una maggiore affinità con la lettura tattile e con la modellazione plastica, al contrario di quanto non sia avvenuto con l'esercizio della rappresentazione corporea.

Allora... diciamo, non è che sono molto bravo con queste cose, quindi ho incontrato un po' di difficoltà soprattutto per esempio nell'ultimo esercizio che abbiamo fatto [gesto iconico]. Però ripeto, questa è una cosa mia che ho sempre avuto, e che poi mi crea anche delle difficoltà nel momento in cui devo orientarmi, e per noi l'orientamento chiaramente è fondamentale. La capacità di sapersi orientare è proprio un elemento primario. Quindi sicuramente questo più da un punto di vista mio, ma dal punto di vista vostro io penso che queste attività, proprio così fatte, siano interessantissime perché, come ho detto anche prima, ti aiutano proprio a renderti conto sull'ambiente che ti circonda e quindi a considerare magari di più tutti quegli elementi che normalmente non consideri, non, diciamo, non consideri la loro importanza, ma che sono fondamentali. Perché sappiamo tutti che per orientarsi, per noi non vedenti, bisogna tener conto di ogni fattore. Quindi, come ho detto, sicuramente l'opportunità che ci avete dato di realizzare un plastico, anche a partire da quello che avete fatto voi, è stata utilissima da questo punto di vista.

Si faccia attenzione in particolare al passaggio in cui L. dichiara che “sappiamo tutti che per orientarsi, per noi non vedenti, bisogna tenere conto di ogni fattore”. Tantopiù significativo, quindi, diventa il commento di una ragazza ipovedente, G., 20 anni, che invece dichiara di aver sofferto, più che la varietà, una certa ripetitività degli esercizi:

Forse [le attività] sono state un po' ripetitive, un pochino ... Però non lo so, forse perché comunque io avevo capito già bene dall'inizio, più o meno, il... diciamo, la... le dimensioni, le

cose... E quindi per me forse è stato un po' ripetitivo, però, cioè, ci sta, nel senso... Magari c'è qualcuno che comunque ancora oggi non aveva capito alcune cose bene, quindi ci sta.

Quest'ultima considerazione di G. apre ad una questione più delicata, che esula completamente da questo percorso didattico e che era stata già messa in luce con riferimento alle attività svolte nel 2019. Vale a dire, la questione delle dinamiche molto differenti e spesso divergenti che possono maturare in un gruppo composto da persone non vedenti e ipovedenti. A questo proposito, era già stato rilevato che in alcuni casi la presenza di un residuo visivo aveva forse facilitato l'assunzione della *leadership*, soprattutto in termini di anticipazione e velocizzazione dei tempi. In particolare, si ricorderà, l'anno prima il fenomeno era stato notato solo in occasione delle escursioni compiute sul lungolago, dove ad alcuni partecipanti ipovedenti era risultato disagiata stare al passo molto più lento e irregolare dei compagni non vedenti. In quella circostanza, chi scrive aveva ipotizzato che si potesse trattare di una dinamica forse indotta da un'attività di mobilità all'aperto, poi stabilizzatasi durante la modellazione. Con i laboratori proposti nel 2020, invece, si è tornato ad osservare situazioni analoghe, non sempre facili da dirimere, anche nelle attività di rappresentazione collaborativa con la creta. In questo caso, a differenza dell'anno precedente, il gruppo doveva autogestirsi nei tempi e nei compiti, condizione che ovviamente ha facilitato piccole frizioni tra i diversi componenti, spesso relazionate alla presenza di un residuo visivo che incoraggiava una cura dei dettagli e una rapidità operativa non accessibile a tutti. A questo proposito, dalla foto che ritrae i due elaborati (fig. 88), si può notare il differente livello di dettaglio mimetico del plastico di sinistra rispetto a quello di destra, aspetto riconducibile con certezza alla presenza di due persone ipovedenti all'interno del gruppo che lo ha realizzato.

A spiegare perfettamente le difficoltà che una persona non vedente può incontrare nel lavoro di gruppo e, nella fattispecie, con compagni ipovedenti è stata F., 23 anni, non vedente congenita:

Sai...magari meglio fare queste attività individualmente, perché in gruppo è un po' difficile. Non che non ci si riesca, però, avendo ognuno la sua immaginazione, visualizzare comunque un qualcosa che è piccolo, ma comunque dal punto di vista reale è grande... immaginarselo è molto difficile. Cioè, se mi chiedi di pensare a una qualche struttura individualmente, mi sento anche

più portata, nel senso che, non essendo legata ad un gruppo, ho anche più tempo per immaginare. Se io sono legata ad un gruppo e devo conformarmi alla velocità del gruppo, poi rischio non solo di immaginare male, ma magari di essere un po' frustrata, no? Perché magari dico: "Ma cavolo, quelle cose le so!". Così è per me, ma così potrebbe essere per qualsiasi non vedente, perché purtroppo, volenti o nolenti, si possiamo fare tante cose, ma comunque la disabilità visiva frega a un certo p... a un certo punto. Mentre gli ipovedenti sono più agevolati, perché hanno un residuo visivo che permette loro di capire più a colpo d'occhio che cosa c'è e che cosa non c'è, un non vedente ovviamente, non potendolo fare, è più limitato.

Alla luce di riflessioni come queste, forse si ha qualche chiave di lettura in più per leggere il commento che segue, espresso da A., 20 anni, ipovedente, la quale auspica una maggiore estensione delle attività, sia di ordine temporale che spaziale, ad esempio spingendosi oltre il giro del lago, magari oltre Barcis, in altri e più complessi contesti urbani.

Mah... sto pensando alla complessità che sicuramente può essere creare questo tipo di percorsi in spazi più grandi [...] Sì, spazi più grandi o spazi diversi, nel senso che comunque, se pensiamo al paese di Barcis, non è solo il percorso del lago. Ci sono altre, comunque, altre direzioni in cui andare. Quindi sicuramente creare degli altri percorsi, delle altre attività, in cui, se pensiamo a questo paese, ma se pensiamo a qualsiasi città, comunque la cosa bella sarebbe poter creare un'attività più a lungo termine in modo tale comunque da capire quali sono i punti centrali di una città e poter far sì che la persona che non vede riesca a capire com'è fatta la sua città, la città in cui vive. Come sono fatte, come si percorrono, si arriva ai punti centrali di queste città. Quindi anche, pensando solo a Barcis, come si arriva al bar, piuttosto che alla chiesa, piuttosto che in altri posti insomma.

L'auspicio di A., come quelli di molti suoi compagni, prefigura esattamente quegli sviluppi applicativi che si è provato a perseguire in tutto il corso della ricerca. Vale a dire, declinare l'educazione al paesaggio in una prospettiva tiflodidattica e, nella fattispecie, trasformarla in un'esperienza di apprendimento utile alle pratiche di orientamento e mobilità autonoma proprie della vita quotidiana. Senza dubbio, una formula didattica articolata su molteplici attività sembra aver stimolato l'interesse dei partecipanti, senza affaticarli ma anche creando le condizioni perché, gradualmente, potessero sorgere delle piccole ma risolvibili difficoltà. Essenziale, sotto questo aspetto, è stato interrogarsi

costantemente sul problema della progressione operativa, forse il fattore più importante che chi scrive ha scoperto nel corso del lavoro sul campo. Conoscere il contesto di lavoro, dialogare con le persone coinvolte, proporre alcune azioni propedeutiche, indagare diverse forme di esplorazione diretta, comprendere la funzione chiarificatrice ma anche delicatissima degli strumenti di rappresentazione, fino a lasciare che i partecipanti si esprimessero e condividessero la propria immaginazione con il resto del gruppo. Tutti passaggi che, come si è visto, possono essere sciolti in una moltitudine di variabili, solo una parte delle quali è stato possibile saggiare e descrivere in questa sede. In ogni caso, è bene ribadirlo, l'osservazione di tali variabili e la loro applicazione estemporanea e spesso disordinata non fanno di questa ricerca una sperimentazione educativa, né tantomeno una proposta metodologica degna di questo nome. Come giustamente rilevato nell'ultimo *feedback*, l'auspicio è quello di poter tornare ad applicare la progressione, gli strumenti e le tecniche su tempi più estesi e in contesti ambientali differenti. Oltre quindi, la dimensione splendida ma comunque vincolante del calendario di un campo estivo e di un paesino di montagna. Ad ogni modo, chi scrive ritiene che questo percorso di riflessione teorica e applicata possa fornire delle buone basi di partenza per costruire quella già citata "cassetta degli attrezzi" utile a far dialogare l'educazione al paesaggio con la tiflodidattica. Cassetta inevitabilmente ancora molto povera ma che permette non solo di fare ordine tra i primi attrezzi raccolti, ma anche di iniziare ad immaginare in che modo integrare gli scompartimenti vuoti.

4.8 Verso un modello tiflodidattico per l'educazione al paesaggio

Da queste esperienze vissute tra Italia e Spagna si intravede un lento percorso di crescita, assai fertile per chi scrive ma, se ne ha coscienza, davvero difficile da raccontare in forma lineare. Per questa ragione, come detto poc'anzi, la prima operazione da compiere è quella di riordinare le informazioni raccolte. A tal fine, sono state redatte quattro tabelle che illustrano in forma sintetica le diverse soluzioni operative adottate o osservate nel corso del triennio, adesso immaginate all'interno di un'unica, virtuale, progressione didattica.

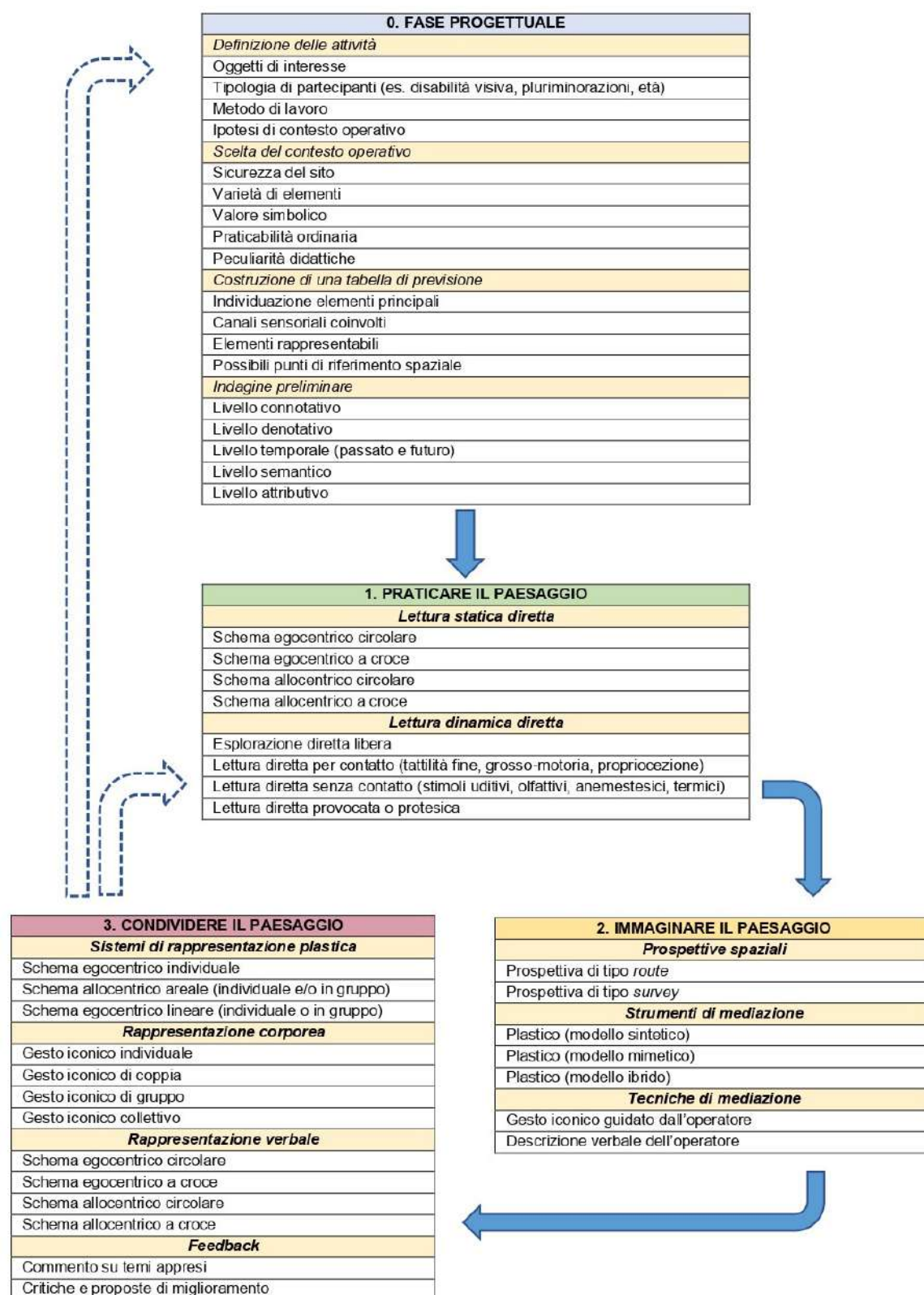


Figura 92 Una proposta di modello tiflodidattico per l'educazione al paesaggio. Le tabelle descrivono le principali soluzioni tecniche e strumentali incontrate e/o adottate nel corso della progettazione delle attività laboratoriali.

Così presentate e lette in quest'ordine, queste tabelle restituiscono probabilmente l'idea di un modello meglio strutturato, organico, composto da una moltitudine di variabili opzionali, inserite però all'interno di una più precisa sequenza logica.

La realtà dei fatti, evidentemente, è piuttosto diversa, più aperta e molto più ipotetica di quel che potrebbe apparire. Di fatto, tutte le possibilità didattiche esplorate nei tre anni di studio costituiscono l'esito di incontri talvolta fortuiti e in altri casi a lungo meditati, di attività portate a termine e di altre rimaste solo sulla carta, di esplorazioni originali quanto di approcci già noti e canonici in letteratura. In altre parole, sono l'esito di una libertà operativa che ha sempre cercato di tutelare il privilegio di sbagliare o cambiare strada in corso d'opera.

Si sarà notato, ad esempio, che la prima tabella è dedicata alla del fase lavoro progettuale, riportando una traccia di progressione che muove dalla definizione dei caratteri generali della ricerca didattica, per poi giungere alla scelta del contesto operativo, ad un possibile schema di ricognizione da adottare nel corso dei sopralluoghi e, infine, ad un esempio di intervista propedeutica da rivolgere ai partecipanti. Molte di queste operazioni, si ricorderà, risalgono all'esperienza di progettazione realizzata in Spagna. In questo caso, nonostante tale progettazione non abbia goduto di un riscontro applicativo, si è ritenuto comunque opportuno dare dignità alle scelte operate a Madrid inserendole all'interno di un più grande schema operativo. Uno schema in cui, almeno idealmente, tali scelte possono convivere con le appena citate interviste e con tutti quegli strumenti e quelle tecniche (elencate nelle tabelle successive) che sono state esplorate nel corso di questi tre anni.

Il prodotto finale, se così lo si può definire, deve essere inteso come un modello operativo strutturalmente aperto a nuove soluzioni, integrazioni, esperienze sul campo ma in ogni caso necessariamente circolare, così come suggeriscono le frecce tratteggiate dello schema (fig. 92). Circolarità che è stata appena sfiorata in questa ricerca, di cui forse troppo tardi si è colta l'importanza – senza dubbio non agevolata da tempistiche accademiche, complicazioni logistico-organizzative e, non ultima, dall'emergenza epidemiologica – ma che resta certamente la prerogativa a cui un progetto educativo con queste caratteristiche e finalità deve puntare. Affinché, quindi, al *condividere* segua una nuova fase progettuale, nuovi sopralluoghi e interviste di confronto o verifica, quindi

nuove esperienze di *pratica, immaginazione* e, ancora una volta, *condivisione* del paesaggio.

Al suo attuale stato di avanzamento, dunque, questo lavoro è sì il risultato di un percorso di studio ma soprattutto una premessa per nuovi progetti, uno stimolo che possa alimentare un dibattito scientifico e istituzionale, quindi senza la pretesa – ad oggi – di proporre soluzioni efficaci. *Ad oggi*, si è scritto, perché qui si crede fermamente che solo da un dibattito critico e certo non da pochi tentativi individuali si possa giungere in futuro alla stesura di linee guida per l'educazione al paesaggio in ambito tiflodidattico. Nell'attesa, prima o poi, di disegnare tali linee, la maggiore urgenza è quella di sperimentare la struttura di questo modello entro un progetto di lunga durata e non più in forma circoscritta o estemporanea. In altre parole, per andare davvero avanti nella ricerca ci sarà bisogno innanzitutto del tempo per poter tornare indietro.

5. Considerazioni finali e prospettive di ricerca

5.1 Considerazioni e prospettive per la ricerca applicata

Indicare delle prospettive di ricerca non è mai semplice, forse tantopiù per una ricerca che, come enunciato dal titolo, è essa stessa “in prospettiva”. Ciò non esula, tuttavia, dalla possibilità di formulare alcune ipotesi di sviluppo, percorribili dal sottoscritto e magari da chi volesse dare seguito all’approfondimento di questi temi.

Sotto questo aspetto, come si è provato a spiegare qualche pagina addietro, chi scrive ritiene che la principale esigenza a cui far fronte sia quella di garantire agli studi futuri delle tempistiche differenti.

Vale a dire, più concretamente, assicurarsi di poter realizzare una sperimentazione didattica di lunga durata, che permetta di lavorare in forma più sistematica sulla logica della progressione operativa, sulla validità delle soluzioni tecniche e strumentali e sulla continuità relazionale con gli interlocutori associativi e istituzionali.

Il che significa, ovviamente, non solo “tornare indietro” per ripetersi su tempi più estesi, ma anche iniziare a riconsiderare l’opportunità, i limiti e le integrazioni necessarie alle scelte proposte in questa sede. Per chiarire questo passaggio, può essere utile tracciare alcune possibili vie da esplorare con maggiore costanza, rimaste volutamente in sottotraccia all’interno della trattazione ma che chi scrive ha almeno provato a saggiare nel corso degli ultimi due anni di ricerca.

Nella fattispecie, ci si sta riferendo ad alcune brevi esperienze compiute grazie ma comunque parallelamente al percorso di dottorato, in virtù delle quali è possibile immaginare quattro distinte prospettive di lavoro:

- Lo sviluppo di nuovi strumenti tiflodidattici per l’educazione geografica;
- Il coinvolgimento e la formazione dei docenti in ambito scolastico e universitario;
- La sensibilizzazione degli studenti in ambito scolastico e universitario;
- La raccolta di testimonianze dirette circa la pratica spaziale quotidiana in caso di disabilità visiva.

Per quanto concerne il primo punto, ad esempio, chi scrive ritiene che sia necessario iniziare ad interrogarsi su nuove forme strumentali di rappresentazione tattile da impiegare nell'ambito della formazione scolastica e universitaria nei casi in cui non sia possibile reperire o produrre un plastico dedicato. Condizione, quest'ultima, ovviamente frequentissima se si pensa anche solo alla quantità di illustrazioni editoriali, foto e cartografie che quotidianamente rischiano di rimanere ignote allo studente con disabilità visiva (o solo delegate alla descrizione verbale dell'insegnante) e la cui riproduzione in altrettanti plastici sarebbe semplicemente impossibile.

Su queste premesse, si è iniziato a lavorare allo sviluppo di un ausilio originale di rappresentazione, le cui caratteristiche in questa sede potranno solo essere accennate. Da un punto di vista tecnico, questo strumento si basa sulla tecnica della stampa in rilievo su carta microcapsule (c.d. *tactile graphic*). Come già detto nel paragrafo dedicato alla collaborazione con il Museo "Anteros", questa tecnica di stampa viene comunemente adoperata nell'editoria speciale per la realizzazione di illustrazioni scientifiche, disegni tecnici e geometrici, grafici, planimetrie, prospetti architettonici. In altre parole, immagini tendenzialmente piane o non caratterizzate da una marcata profondità spaziale. Per queste ragioni, in ambito tiflodidattico tale tecnica gode di un largo impiego anche nell'ambito della rappresentazione cartografica dei confini politici e/o naturali, mentre la riproduzione dei caratteri geomorfologici viene tradizionalmente delegata allo strumento del plastico in scala. Tuttavia, come progettista disegnatore di ausili tattili, chi scrive ritiene che esistano alcuni margini di sperimentazione – ad oggi, sostanzialmente inesplorati – che possono rendere la stampa su carta a microcapsule uno strumento utile alla raffigurazione degli aspetti non solo lineari ma anche "tridimensionali" di un territorio. Sul piano concettuale, l'idea di base è nata riflettendo sulle affinità tra il principio di funzionamento della stampa su retino tipografico e quello del sistema di letto-scrittura in Braille. Sulle affinità, quindi, tra due strumenti – ad uso, rispettivamente, ottico e tattile – fondati sulla reiterazione dell'unità-punto. Su un piano tecnico, questa idea prevede l'*editing* di modelli digitali di elevazione (DTM - *Digital Terrain Model*), preliminarmente rielaborati in ambiente GIS (applicando specifici intervalli di gradazione cromatica proporzionali ai valori di quota), quindi importati e "filtrati" in un *software* grafica vettoriale, fase a cui segue la stampa su carta a microcapsule. Dopo diversi tentativi – volti soprattutto a individuare *range* ottimali di densità cromatica che non interferiscano

con la leggibilità tattile – sono stati realizzati alcuni prototipi che qui vengono presentati in anteprima.



Figura 93. Prototipo per un disegno in rilievo raffigurante il lago di Barcis (Immagine dell'autore)

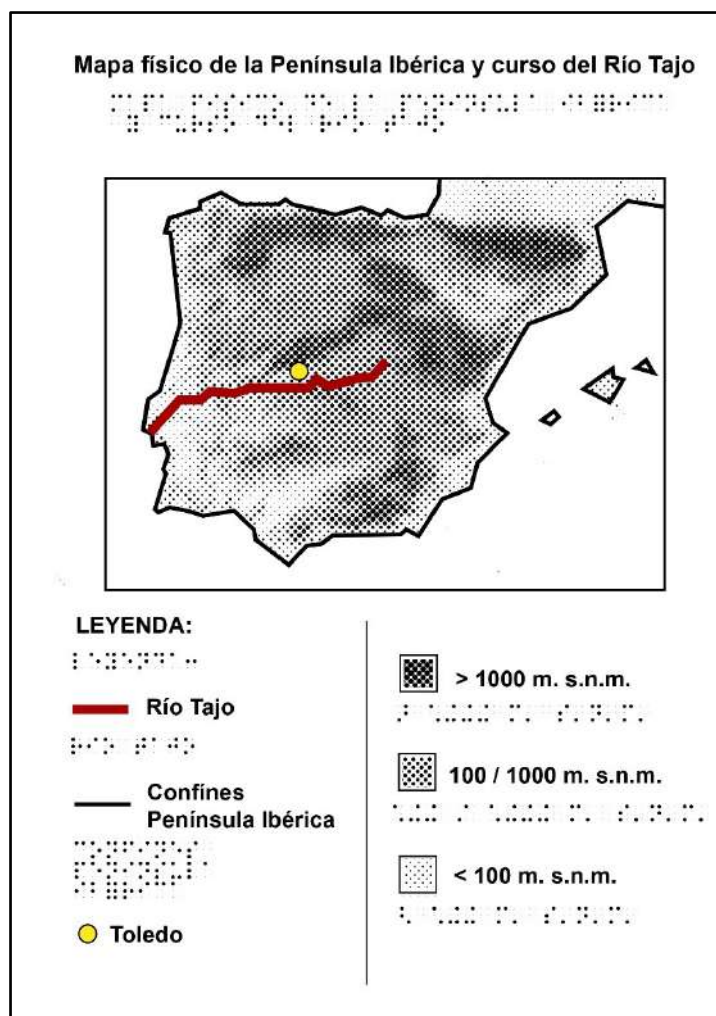


Figura 94. Prototipo per un disegno in rilievo raffigurante la penisola iberica e il corso del fiume Tago

(Immagine dell'autore)

Come già detto, si tratta di prototipi la cui leggibilità ed efficacia sono tutte da verificare e, con ogni probabilità, da perfezionare. Tuttavia, si è ritenuto opportuno dedicare una rapida parentesi a questi studi preliminari perché, di fatto, costituiscono non solo un esempio concreto di sviluppo della ricerca dottorale sul fronte dell'educazione formale, ma ne rappresentano al contempo un esito. Ovvero, una nuova ipotesi tecnico-strumentale che da questo percorso di ricerca attinge le premesse teoriche e applicative. Se tra la percezione visiva e quella tattile esistono delle strutturali differenze fisiologiche ma anche dei margini di affinità, è plausibile immaginare – come d'altronde insegna l'esperienza più che ventennale del Museo “Anteros” – che tali margini di affinità esistano anche tra una rappresentazione spaziale visiva ed una tattile.

Muoversi entro questo tipo di intersezioni tra tatto e vista non è solo un'opzione per lo sviluppo di nuove soluzioni strumentali, ma può essere anche una possibilità per affrontare il secondo punto, riferito invece al coinvolgimento e alla formazione dei docenti.

Tema, questo, che chi scrive ha iniziato a esplorare nel corso del terzo anno di ricerca conducendo lezioni presenziali e in videoconferenza sull'educazione al paesaggio in presenza di disabilità visiva. Sotto questo aspetto, l'esperienza più importante è stata senza dubbio quella svolta come docente tutor nel Corso di Specializzazione per il Sostegno (CSAS/4) erogato dal Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata (FISSPA) dell'Università degli Studi di Padova.⁹¹ In tale occasione, sono stati realizzati alcuni laboratori sul tema della mediazione didattica di informazioni e concetti spaziali con studenti non vedenti e ipovedenti.⁹² Dopo una prima fase teorica dedicata alla storia e agli strumenti della tiflodidattica, sono state realizzate delle simulazioni di situazioni concrete e ordinarie che si potrebbero verificare nella comunicazione con uno studente disabile visivo. Obiettivo di queste attività, dichiarato apertamente ai corsisti, non sarebbe stato l'insegnamento delle tecniche ma piuttosto il creare delle occasioni di confronto all'interno del gruppo e con chi scrive in merito ad alcune possibilità operative e metodologiche. Pertanto, al termine di ogni esercitazione, è sempre stato garantito uno spazio dedicato al dibattito in cui confrontare e argomentare le opinioni con il resto della classe. Più precisamente, sono state realizzate tre attività distinte che muovevano da altrettante questioni di natura progettuale e operativa vertenti

⁹¹ Per la precisione, tra settembre e dicembre 2019, sono state realizzate 32 ore di didattica laboratoriale ripartite in 8 lezioni. Il formato dei laboratori ha previsto lo svolgimento di incontri della durata di 4 ore rivolte a classi sempre diverse composte da 30 studenti. In dettaglio, sono stati realizzati 6 incontri con specializzandi per la scuola secondaria inferiore e 2 incontri con gli specializzandi per la scuola secondaria superiore, per un totale di circa 240 studenti

⁹² A questo proposito va specificato che, sui circa 240 corsisti, solo 14 hanno dichiarato di aver già avuto esperienze lavorative con persone non vedenti o ipovedenti (vale a dire, una media di quasi due per classe).

sul tema della scelta degli strumenti e delle tecniche⁹³, sulla comunicazione verbale⁹⁴ e su quella non verbale⁹⁵ in ambito scolastico tiflodidattico.



Figura 95. Esercizio sul gesto iconico svolto i partecipanti al Corso CSAS/4. Due modi distinti per rappresentare le Tre Cime di Lavaredo. (Foto dell'Autore)

⁹³ La prima esercitazione, dedicata al tema della scelta degli strumenti e delle tecniche, si è intitolata “*Come descriverei un nuovo spazio?*”. Nella pratica, i corsisti hanno dovuto immaginare di accompagnare per la prima volta uno studente con disabilità visiva in cinque diversi contesti ambientali (un’aula scolastica; una chiesa; un parco; un bosco; un panorama) e, per ognuno di questi avrebbero dovuto scegliere la prima operazione da compiere per comunicarne le informazioni spaziali (lasciare esplorare fisicamente lo spazio; descriverlo verbalmente; presentare una rappresentazione tattile; costruire con lo studente una rappresentazione tattile; altro). Questo esercizio, evidentemente, non ha nessuna pretesa prescrittiva ma ha permesso di creare un’occasione di scambio reciproco e vivace circa i temi della progressione operativa e dell’adozione di tecniche e strumenti tiflodidattici in relazione al cambio di scala spaziale.

⁹⁴ La seconda esercitazione, dedicata al tema della comunicazione verbale, si è intitolata “*Come descriverei verbalmente l’immagine di un libro?*”. Nella pratica, gli studenti sono stati invitati a descrivere verbalmente la medesima immagine (una foto del lago di Barcis) per quattro volte, immaginando di rivolgersi ad una persona vedente, ad una ipovedente, ad una non vedente acquisita e infine ad una non vedente congenita. Da dove partire? Quali elementi omettere e quali conservare? Quali scelte linguistiche privilegiare e quali evitare? Come restituire verbalmente l’idea di una profondità spaziale? Sulla scorta di domande come queste, l’esercizio ha fornito un’opportunità di misurarsi e soprattutto di confrontarsi con il tema più specifico della progressione operativa applicato ad una descrizione sintetica, assumendo come variabile la tipologia e l’insorgenza della disabilità visiva dell’interlocutore.

⁹⁵ La terza esercitazione, dedicata al tema della comunicazione non verbale, si è intitolata “*Come descriverei l’immagine di un libro solo con il mio corpo?*”. L’attività, da svolgere in coppia con dei volontari, prevedeva che uno studente si posizionasse dando le spalle al muro dell’aula, mentre l’altro avrebbe dovuto descrivere al proprio compagno un’immagine proiettata alla parete e raffigurante un paesaggio veneto. Lo studente impegnato a descrivere non avrebbe potuto parlare, affidandosi esclusivamente al contatto fisico, guidando le mani e le braccia del compagno al fine di riprodurre le forme e la spazialità dell’immagine. In altre parole, adottando – se pur in maniera spontanea ed estemporanea – la tecnica del gesto iconico.

Sulla scorta di queste esperienze di didattica e di dialogo, è stato possibile sperimentare e condividere concretamente alcune forme di mediazione tiflodidattica, ma anche raccogliere le opinioni dei corsisti (che ad esempio hanno manifestato grande curiosità per la tecnica del gesto iconico), dai cui *feedback* è emerso il desiderio di continuare ad approfondire questi temi e la carenza di un'offerta formativa professionale mirata.

Dato, quest'ultimo, su cui chi scrive concorda pienamente e su cui davvero si è in grave ritardo. D'altronde, come si è già avuto modo di discutere, la stessa Convenzione Europea si esprime in maniera inequivocabile circa l'importanza dei temi della formazione e dell'educazione professionale in materia di paesaggio (art. 6, B, lett. a-b). Materia che, come non si è mai smesso di ripetere, può e deve essere in dialogo anche con il fronte della pedagogia speciale e, in questo caso specifico, della tiflodidattica.

È proprio la Convenzione, si ricorderà, a chiarire inoltre quanto sia necessario – parallelamente allo sviluppo di un'offerta formativa professionale sui temi del paesaggio – che i Paesi firmatari operino anche sul piano della sensibilizzazione della cittadinanza (art. 6, A) e dell'istruzione scolastica e universitaria (art. 6, B, lett. c). Anche su questo fronte, nel corso del triennio, si è provato a compiere qualche piccolo passo di perlustrazione, in sedi e modalità differenti.

Ad esempio, in collaborazione con il Museo di Geografia dell'Università degli Studi di Padova, sono stati progettati e condotti diversi laboratori di ecolocazione e cartografia tattile collaborativa rivolti agli studenti di scuola primaria, ormai diventati parte dell'offerta didattica museale e quindi non più realizzati esclusivamente dal sottoscritto.

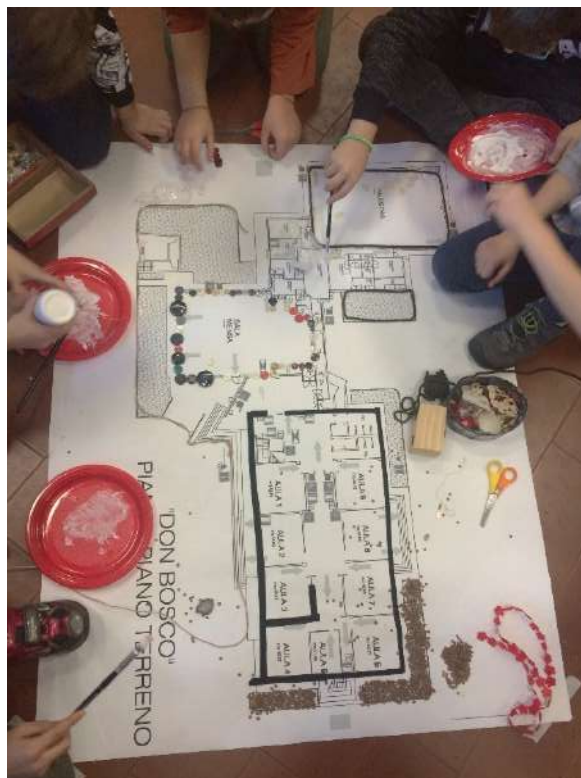


Figura 96. Laboratorio di cartografia tattile svolto con una classe terza della Scuola Primaria "Don Bosco" di Vigodarzere (PD). (Foto dell'Autore)

Sul fronte della didattica universitaria, invece, si è potuto lavorare molto di meno. Era infatti in programma la realizzazione di un ciclo di laboratori e seminari per gli studenti del Departamento de Didácticas Específicas della Universidad Autónoma de Madrid, attività che si è poi dovuto annullare a causa delle restrizioni alla mobilità imposte dall'emergenza epidemiologica. Fortunatamente, in precedenza, c'è stata occasione di realizzare qualche breve ed estemporanea esperienza didattica all'aperto sulla lettura non visiva del paesaggio, rivolta agli studenti dei corsi di Geografia dell'Ateneo patavino. In entrambi i casi, con le classi di scuola primaria quanto con quelle universitarie, il riscontro è sempre stato positivo, in primo luogo in termini di curiosità e partecipazione più che di efficacia sul piano dell'apprendimento, per il quale – come detto – resta necessaria la progettazione impostata sul medio o lungo periodo. Ad ogni modo, sebbene le circostanze eccezionali dell'ultimo anno non abbiano aiutato, si è provato a lasciar cadere qualche seme, in attesa di tempi migliori.



Figura 97. Esercizio di lettura del paesaggio ad occhi chiusi. (Foto di Benedetta Castiglioni)

A proposito di circostanze eccezionali, questa situazione anomala offre un ottimo spunto per il quarto ed ultimo punto. Non si può sottovalutare che la condizione di emergenza che si sta vivendo può diventare un'occasione per riflettere sul tema della disabilità visiva in una prospettiva spaziale, fino allo scorso anno, semplicemente inimmaginabile. Si pensi, ad esempio, a due espressioni che sono apparse all'improvviso nel vocabolario quotidiano di tutti, degli specialisti quanto della gente comune: distanziamento sociale e *lockdown*. Senza dubbio, buona parte di questa ricerca può dirsi dedicata ai temi della distanza e del contatto corporeo, argomenti affrontati talvolta in forma metaforica e in altri casi in maniera assolutamente letterale. Ci si è interrogati a lungo sul significato teorico della presa di distanza fisica o immaginata dal paesaggio, prerogative indispensabili per la costruzione sintetica di una visione spaziale d'insieme. Al contempo, si è scritto molto sull'importanza di integrare l'esperienza della distanza dal paesaggio con quella della prossimità corporea e della consapevolezza aptica, indispensabili invece per la costruzione analitica di una visione spaziale d'insieme. Cosa significano, ad oggi, questi due valori per una persona con disabilità visiva? Che impatto ha l'imposizione di una distanza straordinaria sulla sua vita ordinaria, normalmente costruita su relazioni sociali e spaziali che esigono una vicinanza fisica alle persone o alle cose? Entra qui in gioco la seconda variabile, il *lockdown*. Nessuno dimenticherà quell'inedita sensazione

di straniamento di quando, da un giorno all'altro, tutte le città italiane si sono svuotate e la maggior parte degli esercizi commerciali ha dovuto chiudere. Uno scenario urbano del tutto nuovo, spettrale ma anche, come noto, con un riverbero positivo in termini di diminuzione della contaminazione aerea e dell'inquinamento acustico. Sempre nel corso di questa ricerca si è cercato di segnalare e approfondire il tema dei sensi vicarianti la vista nel campo dell'orientamento e della mobilità autonoma dell'individuo non vedente o ipovedente. Approfondimento che in parte ha toccato anche la questione della costruzione dei punti di riferimento spaziali acustici, dal rumore di una motocicletta utile a localizzare una strada, ai suoni di una caffetteria d'aiuto ad essere certi di trovarsi sul marciapiede giusto. Ebbene, cosa significa per una persona con disabilità visiva una città svuotata delle sue automobili o la chiusura dei suoi negozi? La scomparsa quasi totale degli stimoli acustici ha reso le città solo più tranquille, leggibili e, per estensione, più sicure? O, al contrario, le ha rese semi-mute, disorientanti e, per estensione, più insicure? Domande come queste, pur senza nominarlo, si interrogano sul tema del paesaggio, sulla sua relazione con la qualità della vita, sulle logiche della mobilità urbana quanto sui processi di percezione ambientale. In quanto tali, dunque, è lecito ritenere che non possano essere ignorate da chi si occupa di questioni geografiche.

Esattamente per queste ragioni, ai tanti quesiti già posti ai venticinque partecipanti dell'ultimo campo estivo di Barcis, si è deciso di aggiungerne uno relativo alla percezione spaziale della loro città d'origine durante il *lockdown*. Nella previsione di ritornare su questo tema in altre sedi future, può essere utile anticipare qui alcune risposte che forse restituiscono l'interesse della questione. Queste, ad esempio, sono le sensazioni descritte da G., 21 anni, ipovedente congenita, e da N., 19 anni, non vedente congenita, entrambe napoletane.

G.: Allora... Diciamo che io, durante tutta la quarantena, sono rimasta a casa. Però poco prima della riapertura del 4 maggio sono uscita a farmi una passeggiata e devo dire che, nel momento in cui sono uscita, per me è stato molto, molto strano. Non perché non ero abituata a uscire, però perché forse ho visto la città in un modo diverso. A parte in modo molto più tranquillo, perché comunque Napoli è molto caotica. Quindi sia in modo più tranquillo, sia... Però per me proprio è stato strano vedere anche i palazzi, cioè li ho visti, non lo so, una percezione diversa. Mi sembrava quasi come se stessi in una città nuova, però poi ovviamente questa sensazione è andata a scemare dopo. Però sicuramente l'ho vista in modo più tranquillo, con sicuramente meno smog,

e... Cioè, proprio quasi come se vivessi in un'altra città. [...] La ricordo come una sensazione positiva, però strana. Nel senso che comunque io sono abituata a vivere proprio nel centro di Napoli, quindi per me già anche il fatto che non sentivo neanche le macchine la sera, la notte, perché quelle poche macchine poi che sentivo erano durante il giorno, magari per le persone che andavano a lavorare... e per me già quello era strano. Però in realtà, cioè, non so dare un'opinione. Sicuramente positiva per l'ambiente, però negativa perché Napoli è una città che è proprio basata sulla caoticità, ma anche dal punto di vista positivo. Cioè, anche per quanto riguarda la calorosità delle persone. E quindi quando sono uscita la prima volta da casa c'era comunque questa distanza che bisognava esser... cioè, ho visto le persone anche in modo più freddo. Anche per questo avevo una sensazione diversa della città. Quindi, c'ha i suoi lati negativi e i suoi lati positivi.

N.: Sicuramente proprio un'altra dimensione la città, nel senso che... cioè, nel senso che non percepisci più tutto il traffico, non perc... Cioè è come se tu percepissi la città, però vuota. È un po' comunque la sensazione che hanno avuto tutti, però noi ancora di più, perché ovviamente percependo ogni minima macchina, ogni minimo suono, ogni minima... Perché comunque sono fondamentali ai fini di un orientamento sicuro e delineato nello spazio. È fondamentale captare ogni singola... ogni singolo suono, ogni singola... Anche il suono per esempio del bar ci è utile per... ci può essere utile per delineare una strada piuttosto che un'altra. Quindi anche solo non percependo più le tazzine che sbattono al bar – banalissimo – cambia tutto ovviamente. E quindi devi abituarti, ecco, ad apprezzare la città attraverso il suono anche della natura. E quindi questa è stata la cosa per me assolutamente bella, cioè eccezionale. Nel senso che abbiamo... abbiamo apprezzato la città in modo diverso. Se dovessi dire, adesso che la città è tornata diciamo ad essere un po' com'era, se dovessi dire: "Voglio"... se dovessi tornare indietro, mi piacerebbe sì riapprezzare la città così, però, cioè... non è più la mia Napoli di sempre [risa].

Provando a ricapitolare, si possono individuare quattro auspicabili prospettive per la ricerca applicata: lo sviluppo di nuovi strumenti tiflodidattici per l'educazione geografica; il coinvolgimento e la formazione dei docenti in ambito scolastico e universitario; la sensibilizzazione degli studenti in ambito scolastico e universitario; la raccolta di testimonianze dirette circa pratica spaziale quotidiana in caso di disabilità visiva.

Ovviamente, si tratta di quattro ambiti estremamente vasti e differenti, ma sui quali non solo è opportuno iniziare a lavorare, ma anche – se possibile – considerarli come temi interrelati e non indipendenti l'uno dall'altro. C'è infatti un filo conduttore che lega queste

prospettive e che, tecnicamente, non è né il paesaggio e né tantomeno la disabilità visiva. Che si parli di formazione professionale, di istruzione scolastica e universitaria o di mobilità urbana, qui si ritiene che il vero tema ricorrente e irrinunciabile sia quello della dimensione pubblica, perché in primo luogo pubbliche devono essere le figure, le sedi e le istituzioni deputate alla progettazione accessibile.

Nodo decisivo, questo, se si vuole garantire uno sviluppo applicativo più capillare e partecipato, condiviso oltre le pareti della ricerca accademica e, soprattutto, più democratico. Vale a dire, accessibile quotidianamente a tutti, vedenti compresi, e non solo a chi dispone delle risorse economiche necessarie a trascorrere le vacanze estive in montagna. Le più auspicabili ma soprattutto urgenti prospettive di questa ricerca, in altre parole, dovrebbero essere in primo luogo animate da un lavoro di dissodamento culturale e di diffusione collettiva. Da un progetto politico oltre che scientifico, per il dovere civile di provare e riprovare la ricerca, prima di andare alla ricerca di prove.

5.2 Considerazioni e prospettive per la ricerca teorica

Con queste ultime riflessioni si conclude un itinerario in cui si è provato a far dialogare la teoria del paesaggio con la pratica tiflodidattica. Come da ogni dialogo che si rispetti, molti dei temi emersi tra i due interlocutori esulano dai rispettivi campi disciplinari, frutto di una conversazione felicemente ibrida, ma molto spesso difficile da inquadrare o gestire pragmaticamente senza inciampare in artifici retorici.

In fin dei conti, proprio per tale motivo si è scelto di dedicare il titolo di questa ricerca a una metafora, quello *sguardo che abbraccia* il territorio che, ancora oggi, qualche dizionario riporta alla definizione della parola paesaggio. Una metafora inizialmente sottovalutata, entrata di soppiatto negli schemi del progetto, ma di cui poi non ci si è più riusciti a liberare. Finendo con l'inciamparci innumerevoli volte, a tal punto da prenderci gusto ed eleggerla a fedele compagna di viaggio. O meglio, eleggerla a ragione stessa di questo viaggio.

Certo, come si è detto più volte, si tratta solo di uno tra i percorsi possibili. Forse, un tentativo di dialogo tra il tema del paesaggio e quello della disabilità visiva avrebbe meritato una ricerca che approfondisse maggiormente, ad esempio, quelle percezioni ambientali o quei valori emotivi che possono svilupparsi *a prescindere* dalla vista. Vale a dire, almeno sulla carta, quelle percezioni e quei valori già e comunque accessibili a una persona non vedente o ipovedente. Ma perché, ci si è chiesti, per parlare di disabilità visiva si dovrebbe prescindere dalla vista? Perché ignorare che – piaccia o no – il concetto di paesaggio non può prescindere invece dalla sua connotazione prevalentemente visiva? E allora per quale ragione, tornando alla nostra metafora, saltare a piè pari l'ostacolo e non provare, piuttosto, a capire come inciamparvi senza farsi troppo male?

Su queste premesse, il generico progetto di incontro tra il paesaggio e la disabilità visiva si è progressivamente trasformato in un gioco di tensioni e intersezioni tra il paradigma visivo del primo e la dimensione educativa della seconda. Il che ha significato, più concretamente, provare a tracciare una zona franca entro cui i due poli abbandonassero le proprie prerogative. Vale a dire quella zona di contatto in cui tutto è ricondotto all'immaginazione spaziale, che mette in discussione da un lato la visualità paradigmatica del paesaggio e dall'altro la presunta non visualità della disabilità visiva.

Al termine di questo dialogo, chi scrive può ragionevolmente dichiarare che entrambi gli interlocutori, rinunciando alla propria *comfort zone*, siano stati al gioco: rispettivamente, abbracciando e lasciandosi abbracciare con lo sguardo, anche quando tale sguardo lo si è solo potuto immaginare. Gli esiti di questo abbraccio reciproco, però, sono tutt'altro che ludici o metaforici.

Considerare, osservare e attraversare il paesaggio nella sua visibilità ha significato, in primo luogo, convivere con la sua fisicità. Una fisicità percepita all'orizzonte esattamente come sotto i piedi, della stessa materia – adesso sì – a prescindere dalla scala o dalla lontananza. Una fisicità, quella del paesaggio, che se esperita o immaginata individualmente può essere incorporata o rarefatta, dimenticata o ignorata: insomma, liberamente rielaborata e praticata dalla soggettività, come insegna la lunga parabola della geografia d'ispirazione fenomenologica. Nel momento in cui, invece, tale fisicità si trasforma in una piattaforma di comunicazione reciproca – in questo caso specifico: tra una persona vedente e una persona non vedente o ipovedente – ci si accorge presto che l'estro della soggettività deve cedere terreno ad un linguaggio condiviso. Attenzione: non si sta parlando, qui, del miraggio di una comunicazione oggettiva, ma piuttosto della ricerca e dell'assunzione di un linguaggio convenzionale che restituisca la struttura di un'immagine spaziale. In altre parole, si sta parlando del riabilitare e riconsiderare la funzione epistemologica della descrizione sintetica dei caratteri visibili del paesaggio. E quindi, si intende, riabilitare e riconsiderare i nodi critici su cui tale funzione giustifica la propria tradizione culturale.

Alla luce di questa esigenza pratica e problematizzata in una prospettiva tiflodidattica, l'innocua immagine dizionaristica del paesaggio come una parte di territorio abbracciabile con lo sguardo è diventata improvvisamente uno strumento al contempo teorico e tecnico a cui prestare una nuova e meno retorica attenzione.

Forse opportuna, a questo proposito, una brevissima digressione per recuperare alcuni passaggi sul tema. Come si è accennato nell'Introduzione a questa ricerca, tale formula va fatta risalire quasi certamente ad Aristotele, il quale nella *Politica* sostiene che la dimensione ideale di una *polis* è determinata dall'essere “abbracciabile con uno sguardo” (*eusynoptos*). Il modello urbano aristotelico, fondato su una base empirica proporzionale al raggio visivo umano, sarà stravolto al principio dell'Età Moderna dall'avvento di nuove forme economiche e politiche proto-statali articolate su una scala territoriale più

complessa ed estesa e, dunque, da nuovi modelli teorici di immaginazione e rappresentazione spaziale. Le principali espressioni tecniche di questi nuovi modelli saranno il sistema di rappresentazione cartografica basato sulla proiezione tolemaica e, discendente da questo, la prospettiva lineare fiorentina, entrambi strumenti che favoriranno la genesi linguistica del “paesaggio” come soggetto pittorico e quindi la sua prima lemmatizzazione nei dizionari cinquecenteschi. A riprova di questo, è stato significativo notare che tale lemmatizzazione non avrebbe rivestito una funzione prescrittiva almeno fino al XIX secolo, conservando un margine di sovrapposizione semantica con altri termini propri del lessico artistico e relativi alla rappresentazione dello spazio su base teorico-geometrica (tra gli altri: *veduta*, *prospettiva*, *lontano*, *paese* e, successivamente, *panorama*). Muovendo da queste prime considerazioni, il modello dello “sguardo che abbraccia” è diventato una chiave interpretativa utile a rileggere la storia semantica del paradigma visivo del paesaggio. E, più precisamente, una chiave per rileggere il paradigma visivo del paesaggio come un modello spaziale astratto dalla vista. Vale a dire, come una forma moderna di concepire lo spazio come visione d’insieme, dove lo “sguardo che abbraccia” il territorio non è più quello limitato (perché empirico) dell’occhio aristotelico, ma quello illimitato (perché logico-sistematico) dell’immaginazione rinascimentale.

Probabilmente non è un caso che nei testi di alcuni grandi interpreti del pensiero geografico, almeno fino alla metà del secolo scorso (tra gli altri: da Alexander Von Humboldt e Paul Vidal de la Blache, agli italiani Renato Biasutti e Aldo Sestini), ritornerà in auge l’antica formula dello “sguardo che abbraccia” il paesaggio, ormai orfana dell’accezione empirica aristotelica e quindi riscoperta come espressione di un modello interpretativo sintetico, razionale e preordinato utile ad analizzare scientificamente le relazioni invisibili tra gli elementi visibili che popolano la superficie terrestre.

Il proseguo della storia è altrettanto noto. Il prezzo da pagare per questa operazione è stata l’accusa generalizzata di voler ridurre la *réalité géographique* (mutuando l’espressione da quel grande e misconosciuto pioniere che è stato Dardel) a un complesso di schemi descrittivi precostituiti, a una tipizzazione che estrometteva la libera soggettività del geografo e, per estensione, della conoscenza umana. Accusa assolutamente legittima, un atto di rottura con quella tradizione tecnicistica e razionalista che, ossessionata dalla visibilità del paesaggio, aveva interrotto ogni dialogo con la società civile, finendo con

l'emarginarsi essa stessa entro gli scranni delle accademie. Un'accusa, quella rivolta alla visibilità del paesaggio geografico, che peraltro partirà da molteplici e distinti fronti d'attacco, certo non circoscritti agli *umanisti* nordamericani. Fra le altre, si ricorderà ad esempio l'appassionata polemica di un altro grande pioniere del tema, Lucio Gambi, nei confronti di una geografia autocondannatasi alle "depressioni" dello sguardo ecologico e, più concretamente, ad uno studio del paesaggio astratto dalla sua dimensione storica e non (più) visibile. In ogni caso, come non si è mancato di far notare più volte, chi scrive ha l'impressione che il multiforme processo critico che ha investito la geografia "visibilista" tradizionale abbia sì inferto un duro colpo alle teorie descrittiviste e morfologiche, ma al tempo stesso abbia contribuito a ribadire qualcosa che forse era già noto dai tempi di Von Humboldt. Vale a dire, che il problema geografico del paesaggio è una questione che va risolta sul terreno dell'immaginazione. L'immaginazione individuale e "autentica" difesa da Tuan e Relph, come l'immaginazione disciplinare e metodica dello storico suggerita dalle posizioni gambiane, restando solo sugli esempi appena citati. Tuttavia, pur sempre e comunque variazioni sul tema dell'immaginare il paesaggio oltre il dato visivo. E, provando a essere più precisi, variazioni sul tema dell'immaginarlo come una visione d'insieme, come un sistema organico di relazioni invisibili: dalla micro-scala soggettiva della geografia fenomenologica a quella dell'evoluzione storico-economica prospettata da Gambi, come da Sereni o da Cosgrove, dalla scala della percezione sociale di Frémont, di Raffestin o Turri, a quella democratica e partecipata promossa dalla Convenzione Europea.

In altre parole, si può sostenere che uno dei maggiori esiti della rivoluzione teorica e metodologica avviata nel dibattito geografico occidentale negli ultimi sessant'anni non risieda affatto nell'aver demolito il paradigma visivo del paesaggio ma – esattamente al contrario – nell'averne tutelato in maniere sempre differenti la sua dimensione cognitiva. Il che significa, forzando ulteriormente quanto si sta dichiarando, l'aver chiarito che "vedere il paesaggio" è un gigantesco controsenso. Perché, se di paesaggio e non di altro si vuol parlare, lo si sta in primo luogo immaginando e creando. Certo, è noto che in tempi relativamente più recenti ci si è spinti a sostenere che – più che nel vedere, nel parlare o nell'immaginare – l'autenticità dell'esperienza spaziale si condensi nella pura pratica, come proposto dalle cosiddette *more-than-representational theories*. Ma cosa vuol dire "più-che-rappresentare" se non *ri-presentare*, come invece proposto qualche tempo fa da

un ragazzino non vedente conosciuto nel Museo “Anteros”, invitato a dare una propria definizione della parola rappresentazione?

A proposito di disabilità visiva e di considerazioni pratiche, è opportuno ritornare al dialogo tra il paradigma visivo del paesaggio e la tiflodidattica. Come ormai sarà chiaro, a un certo punto della ricerca si è deciso di trasformare questo dialogo tra il sottoscritto e delle persone con disabilità visiva. Obiettivo dichiarato di tale dialogo sarebbe stata la mediazione comunicativa dei caratteri visibili di una porzione di territorio.

Sembrerà ovvio sottolinearlo, ma qualsiasi geografo vedente (è il caso del sottoscritto) desideri porsi un tale obiettivo, quasi certamente si accorgerà che descrivere un paesaggio ad una persona con disabilità visiva è un'operazione completamente differente da qualsiasi altra descrizione spaziale. Molte delle informazioni trasmesse, prevedibilmente, non avranno un riscontro immediato sul piano percettivo di chi ascolta e sarà quindi responsabilità di chi descrive l'onere dell'individuazione di strumenti comunicativi utili a rendere il paesaggio uno spazio concreto e presente, immaginabile e condivisibile, prima ancora che (pur legittimamente) qualcosa di impalpabile. Nelle esperienze didattiche vissute sulle Dolomiti Friulane, compiere questa operazione ha significato innanzitutto dover riconsiderare la materialità di *quel* paesaggio. Il che non vuol dire affatto aver ridotto quest'ultimo alla sua sola componente fisica, ma piuttosto aver fatto di questa un punto di partenza da cui poi, un domani, poter riflettere su tutto ciò che in quella porzione di territorio non è visibile ma comunque c'è, c'è stato o potrebbe esserci. In moltissime occasioni, soprattutto all'interno dell'ultimo capitolo, si è cercato di sottolineare le difficoltà operative correlate a questo approccio centrato sulla fisicità del paesaggio. Parimenti, in altrettante occasioni, si è cercato di chiarire che il movente che ha ispirato i diversi laboratori tiflodidattici non risiede nel dimostrare l'efficacia delle soluzioni, ma esattamente nell'imparare a fare esperienza diretta di tali difficoltà operative.

Imparare a farne esperienza ha significato fondamentalmente comprendere che quelle difficoltà operative erano innanzitutto difficoltà di ordine teorico. Praticare, immaginare e condividere il paesaggio di Barcis ha reso infatti necessario riconsiderare concettualmente la sua fisicità, scoprire che la spazialità di una montagna all'orizzonte o del profilo di un ponte sulle nostre teste ha la medesima consistenza ontologica di un

marciapiede, di una rampa di scale e delle nostre stesse teste. Si faccia attenzione, perché ovviamente non si sta parlando della natura del materiale, della sua trama superficiale, della sua temperatura o del suo suono. Quel che qui è in gioco, molto più semplicemente, è la sua presenza corporea, come ci ha insegnato meravigliosamente Maurice Merleau-Ponty. Quel che invece Merleau-Ponty non avrebbe mai accettato di insegnare è come trasformare quella personalissima presenza corporea in una piattaforma di comunicazione reciproca tra due o più persone. Vale a dire, come rinunciare all'impronunciabile intimità della passione soggettiva, in nome di una relazione convenzionale, descrivibile e quindi paragonabile a tante altre relazioni.

Ed è esattamente su questa via appassionata ma meno passionale che chi scrive ha provato a muoversi, sposare la descrizione del paesaggio come un "progetto", scomodando per un attimo il mitico *Kosmos* humboldtiano. Il molto più modesto progetto, in questo caso, non era ispirare la rivoluzione borghese o illustrare, in un'unica opera, tutto lo scibile della superficie terrestre. Ciò non significa che, questo molto più modesto progetto non sia stato animato da un movente, al contempo, civile e scientifico.

Nella fattispecie, provare a mediare i caratteri visibili del paesaggio ha voluto essere un progetto che, ripensando civilmente e scientificamente il concetto di paesaggio, ha provato a riconsiderare quello di barriera e, per estensione, quello di accessibilità.

Come si è detto all'inizio di queste riflessioni, a un certo punto della ricerca si è cominciato ad inciampare più e più volte sul tema del paradigma visivo del paesaggio, fino a comprendere che sarebbe stato molto più interessante e utile continuare ad averlo tra i piedi che liquidarlo come ostacolo di cui liberarsi. Al contempo, si è anche detto che questa metafora era molto più concreta di quanto inizialmente potesse apparire.

Sul piano operativo, infatti, concepire e condividere il paesaggio innanzitutto come una presenza corporea ha significato iniziare a percepirlo improvvisamente come un complessissimo groviglio di barriere. Barriere spesso subdole, interrelate, non amovibili o aggirabili. Barriere fisiche ma anche sensoriali, comunicative e cognitive, Insomma, non barriere architettoniche, ma una *barriera paesaggistica*.

Provando ad immaginare e mediare il paesaggio come un corpo unico e multiforme è stato come muoversi di un sistema dinamico di ostacoli entro cui muoversi fisicamente ma anche orientarsi mentalmente, figurarselo come se le si stesse toccando e attraversando analiticamente, per poi doverne costruire una visione d'insieme. È una

sensazione insolita, straniante, anch'essa davvero difficile da spiegare a parole, esattamente come il paesaggio a cui si riferisce. Quel che però si può affermare con certezza è che questa complessità è stata un'esperienza realmente condivisa. Da parte di chi scrive quanto da parte delle persone coinvolte nei laboratori, lavorando tutti insieme alla ricerca di una reciprocità comunicativa. Vale a dire, esplorando e immaginando il paesaggio, ma soprattutto provandolo a condividere, cercando una via mediana, un linguaggio comune attraverso il corpo, la creta o le parole. O, se si vuole, attraverso le *pratiche*, le *rappresentazioni* e le *cose* del triangolo ontologico del pensiero geografico. Questo esperimento, come si è detto tante volte, ha voluto essere un percorso che esplorasse la complementarietà fra diversi approcci teorici al paesaggio. Ma, a pensarci bene, si può ritenere che sia diventato qualcosa di più.

Il proposito di accompagnare la teoria geografica del paesaggio (se pur limitatamente agli autori e alle correnti citate) verso una prospettiva tiflodidattica ha fatto maturare dialetticamente una nuova, ancora embrionale, posizione teorica sul concetto stesso di paesaggio.

Riconsiderare quest'ultimo come un sistema dinamico di barriere, vuol dire – ritornando alla terminologia dell'ICF – immaginarlo come un insieme di altrettanti potenziali facilitatori che possono incidere sulla qualità della vita. Per questa ragione qui si è assolutamente convinti che, per un geografo, conoscere i modi in cui una persona con disabilità visiva pratica analiticamente e immagina sinteticamente lo spazio fisico quotidiano significa conoscere i modi in cui questa persona affronta e risolve quotidianamente non il problema circoscritto delle barriere architettoniche, ma quello dell'organismo complesso della *barriera paesaggistica*. Barriera che si esprime rigorosamente al singolare, perché è il prodotto di un insieme, che è sotto le scarpe infangate di Armand Frémont, come nel letto del torrente attraversato con Andrea Canevaro. Imparare – citando quest'ultimo – a stare in equilibrio sulle “pietre che affiorano” non significa rendere accessibile il paesaggio, significa semplicemente apprendere a non fermarsi davanti ad un ostacolo e a sporcarsi i piedi per oltrepassarlo, certo non rimuoverlo definitivamente. Per questa ragione, pur restando sulla sua sola presenza corporea, il paesaggio sembra sfuggire ad ogni forma di mappatura, ad ogni manovra di abbattimento, ad ogni retorica dell'accessibilità. La *barriera paesaggistica*, se si accetta questa espressione, è e resta fisicamente indivisibile, inalienabile,

inaccessibile. Esattamente come fisicamente indivisibile, inalienabile e inaccessibile è lo *sguardo che abbraccia* il territorio. La forza (e, per chi scrive, la bellezza) di entrambe queste formule risiede nell'esprimere in forma sintetica un'idea di comunione e di conflitto, di fatto non significando né l'una né l'altro. Concepire il paesaggio non come uno spazio etereo, ma come un universo di ostacoli da praticare, immaginare e magari, parlandone, da condividere. Trasformare il contatto con quegli ostacoli in qualcosa di interessante, come tracce del paesaggio e non come incidenti di percorso. Trasformare l'assenza di contatto, la distanza dalle cose e dalle persone, in un'occasione per vederle meglio, da un'altra prospettiva. Comprendere che quella distanza è, comunque, una forma di contatto e che quello che l'occhio *abbraccia* all'orizzonte è un "problema" che ci riguarda nella medesima maniera che la zolla su cui si sta inciampando. Iniziare a comprendere che il paesaggio è lontano ma inizia esattamente sotto i nostri e gli altrui piedi. Significa, letteralmente, *essere parte* di una visione d'insieme.

Per chiarire questo passaggio può essere utile riportare alla mente le parole dell'astronauta Michael Collins. Nel 1969, con Neil Armstrong e Buzz Aldrin, Collins prese parte alla celebre missione Apollo 11, in qualità di pilota del modulo di comando. Il che significa che Collins fu l'unico dei tre a non partecipare all'allunaggio, dovendo restare a bordo del modulo in attesa che i compagni ritornassero dall'esplorazione. Questa attesa durò circa ventiquattr'ore, durante le quali Collins continuò ad orbitare intorno alla luna, divenendo in compenso il primo uomo a vederne il lato oscuro, quello non osservabile dalla Terra. Nonostante questa condizione di isolamento inedito, Collins avrebbe poi raccontato non aver mai provato un senso di solitudine.

"You put some Samoan on his little canoe out in the middle of the Pacific Ocean at night and he doesn't really know where he's going, he doesn't know how to get there. He can see the stars, they're his only friend out there, and he's not talking to anybody. That guy is lonely. I didn't experience that kind of loneliness [...] I was in my comfortable little home. Columbia [il nome del modulo di comando] was a nice, secure, safe, commodious place. I had hot coffee, I had music if I wanted it, I had nice views out the window".

A differenza del povero samoano rimasto solo tra il cielo e il mare, Collins si sentiva a casa, con un caffè, buona musica e, se avesse voluto, anche un oblò per godersi il panorama. Cosa, quest'ultima, che non esitò a fare, rivolgendo lo sguardo alla Terra.

Questo è il suo ricordo di quell'esperienza: "the thing that really surprised me was that it [la Terra] projected an air of fragility. And why, I don't know. I don't know to this day. I had a feeling it's tiny, it's shiny, it's beautiful, it's home, and it's fragile".

It's home, è casa. O meglio, è *la* casa vista da *una* casa. Fragili e sospese entrambe, lontanissime ma in contatto *come se* fossero una cosa sola. La lontananza siderale esperita da Collins, tuttavia, è tale che il conflitto spazio-temporale sia insormontabile, la comunione può essere solo metaforica. L'astronave e la Terra, *come se* fossero una casa, senza esserlo nessuna delle due. In altre parole, il punto di vista dell'astronauta *spaced-out*, la distanza percepita sembra vuota, senza frizione gravitazionale, priva di densità aerea, non ha barriere. Collins non è *parte di* una visione d'insieme, è fisicamente fuori da essa. Alla fine degli anni '80, il filosofo Frank White, intervistando Collins e altri astronauti avrebbe rilevato che quella sensazione di straniamento era curiosamente ricorrente in molti dei suoi interlocutori, definendo il fenomeno come *overview effect*, traducibile come "effetto da visione d'insieme".

Chissà se Collins si sarebbe comunque affacciato all'oblò della sua navicella, se qualche secolo prima Filippo Brunelleschi non avesse deciso di osservare il Battistero di San Giovanni dalla sua ingegnosa finestrella prospettica in legno. Nessuno può dirlo, ovviamente, ma è lecito supporre che, senza Brunelleschi e compagni, forse quella navicella non sarebbe nemmeno esistita.

Quel che invece si può affermare con certezza è che la testimonianza concreta di Michael Collins restituisce in maniera vivida ed estrema ciò che, in queste ultime pagine, si è cercato di immaginare sul piano teorico. Il senso di visione d'insieme percepito da Collins resta infatti un'esperienza rara e privilegiata, di cui davvero in pochi e per poco tempo possono godere e avere coscienza diretta. Qui molto più esemplare e comprensibile, paradossalmente, è la condizione dell'uomo samoano che, perdutosi in canoa nel buio della notte, non contempla kantianamente le stelle, ma le converte in punti di riferimento per tornare a riva. Analogamente a Collins, anche il samoano vive un'esperienza di distanza siderale. A differenza dell'astro-nauta, però, il navigante è fisicamente dentro quella distanza, instaura con essa una comunione sostanziale, tutt'altro che metaforica. Insomma, gli astri diventano una presenza reale sulla Terra, un modo concreto per tornare a casa. L'uomo samoano, in altre parole, è *parte di* una visione d'insieme. Tornando sulla

Terra, il suo paesaggio è visto *nel* paesaggio. La sua è una situazione problematica in un paesaggio problematico, ma lui sa leggerla e affrontarla, senza rimuoverla: non più nonostante ma esattamente grazie all'oscurità della notte.

A giudizio di chi scrive, che ci si trovi (o ci si perda) nel Pacifico o sul lago di Barcis, concepire il paesaggio come una matassa di situazioni problematiche ma leggibili è una tra le vie possibili per prendere sul serio questa parola. Problematico è controbilanciare la pendenza di un sentiero, esattamente come problematico è figurarsi la forma di un lago, lasciarsi toccare un braccio per rappresentarlo o smettere di tenersi a un braccio per attraversarlo, raggiungere insieme la gelateria o intuire da soli la direzione della corrente, descrivere il profilo di una vetta o modellare il percorso di una passeggiata, rispettare il passo del più lento tra i compagni ma anche comprendere le ragioni per cui c'è qualcuno che il passo comune non lo sta rispettando. Viene alla mente, proprio ora, il giorno in cui M., un ragazzo quindicenne ipovedente che davvero non riusciva ad aspettare il resto del gruppo e aveva deciso di accelerare in autonomia, aiutandosi con il suo bastone bianco. Bastone che dopo pochi metri si sarebbe incastrato tra le assi di un ponticello in legno, finendo in acqua e mettendo fine alla corsa. Ebbene, dopo quel giorno, M. sarebbe finalmente riuscito a moderare il passo, mentre quel ponticello sarebbe diventato per tutti il luogo da cui il bastone era caduto e in cui ci si era fatti, tutti insieme, un sacco di risate. In altre parole, quel ponticello aveva smesso di essere anonimo e si era trasformato in un punto di riferimento, per M., per i suoi compagni, ma anche per chi scrive.

Ebbene, imbattersi (o letteralmente incastrarsi) in queste più o meno piccole barriere, probabilmente significa fare esperienza *del* ma soprattutto *dal* paesaggio. Abbracciarle con lo sguardo – con o senza la vista, ormai sarà chiaro – può essere un modo per metterle in relazione, per provare a fare ordine mentale, imparando a convivere con il disordine. E magari, prima di cambiare strada, almeno capire perché ci si sta inciampando.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV. (2001). *Lo sfruttamento idroelettrico di Tagliamento, Cellina, Isonzo: elenco degli impianti, con i dati tecnici al 1963, ristampa di pubblicazioni ufficiali della SADE, Società adriatica di elettricità*. Pavan.
- AA. VV. (2006). *L'arte a portata di mano. Verso una pedagogia di accesso ai beni culturali senza barriere*. Armando.
- Abrahamsson, C. (2013). On the genealogy of Lebensraum. *Geographica Helvetica*. 68. 37-44.
- Agnew, J. A., & Duncan, J. S. (1981). The transfer of ideas into Anglo-American human geography. *Progress in Human Geography*, 5, 1, 42-57.
- Aiello, F. (2020). *Architetture-cammino in Valcellina nelle borgate di Barcis (PN): Predaia. Cammino dal centro di Barcis a Predaia*. S.n.
- Alliegro, M. (1991). *L'educazione dei ciechi: storia, concetti e metodi*. Armando.
- Alliegro, M. (1993). *L'educazione motoria dei minorati della vista: il gioco e lo sport*. Armando.
- Almagià, R. (1945). *Fondamenti di geografia generale con numerose illustrazioni, carte e tavole fuori testo* (Vol. 2). Perrella.
- Alpers, S. (2004). *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*. Bollati Boringhieri. (Originariamente pubblicato nel 1983)
- Andreotti, G. (2016). L'étoffe géographique in Pierre Teilhard de Chardin. *Bollettino della società geografica italiana*, XIII, IX, 311-327.
- Anguillari, E., Ferrario, V., Gissi, E., & Lancerin, E. (Cur.). (2011). *Paesaggio e benessere*. Franco Angeli.
- Appleton, J. (1975). *The experience of landscape*. J. Wiley & sons.
- Arasse, D. (2014). *Storie di pitture*. Einaudi. (Originariamente pubblicato nel 2004)
- Argan, G. C. (1968). *Storia dell'arte italiana*. Sansoni.
- Argan, G. C. (1992). Utopia o regressione. In L. Vergine (Cur.), *Arte: Utopia o regressione? Atti del Convegno, San Marino 7-9 giugno 1991* (p. 5). Mazzotta.
- Bachelard, G. (1975). *La poetica dello spazio*. Dedalo. (Originariamente pubblicato nel 1957)
- Bach-y-Rita, P., Collins, C. C., Saunders, F. A., White, B., & Scadden, L. (1969). Vision Substitution by Tactile Image Projection. *Nature*, 221, 963-964.

- Bailly, A., Raffestin, C., & Reymond, H. (1980). Les concepts du paysage: problématique et représentations. *L'Espace géographique*, 9-4, 277-285.
- Bailly, J. C. (2014). Portraits de groupe. Le tableaux de montagnes et de fleuves au XIXe siècle. In J. C. Bailly, J. M. Besse & G. Palsky, *Le monde sur une feuille. Les tableaux comparatifs de montagnes et de fleuves dans les atlas du XIXe siècle* (pp. 8-17). Fage Editions.
- Baker, A. R. H., & Butlin, R. A. (Cur.). (1973). *Studies of Field Systems in the British Isles*. Cambridge University Press.
- Baldinucci, F. (1681). *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*. S. n.
- Banchetti, S. (1981). Alcune considerazioni preliminari sulla educazione del bambino cieco. *Pedagogia speciale*, 211, C.I.Ha.S.
- Barnes, C. (1991). *Disabled people in Britain and discrimination*. Hurst and Co.
- Barnes, C. (2006). Capire il Modello Sociale della Disabilità. *Intersticios: Revista Sociologica de Pensamiento Critico*, 2 (1), 87-96.
- Bateson, G. (1990). *Verso un'ecologia della mente*. Adelphi. (Originariamente pubblicato nel 1972)
- Baudelaire, C. (1948). *Scritti di estetica*. Sansoni.
- Becker, H. (2007). *I trucchi del mestiere: come fare ricerca sociale*. Il mulino.
- Belting, H. (2010). *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*. Bollati Boringhieri. (Originariamente pubblicato nel 2008)
- Benedict, R. (1970). *Modelli di cultura*. Feltrinelli. (Originariamente pubblicato nel 1934)
- Benjamin, W. (2012). *Piccola storia della fotografia*. Skira. (Originariamente pubblicato nel 1931)
- Berdoulay, V. (1981). La formation de l'école française de géographie (1870-1914). *Paris, Bibliothèque Nationale, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Mémoires de la Section Géographie*, 11, 245.
- Berenson, B. (2007). *Piero della Francesca, o dell'arte non eloquente*. Abscondita. (Originariamente pubblicato nel 1950)
- Berg, L. D. (2005). Cosgrove, D. 1985: Social formation and symbolic landscape. Totawa, NJ: Barnes and Noble. *Progress in Human Geography*, 29, 4, 475-482.
- Berger, J. (2008). *Ways of seeing*. Penguin.
- Berque, A. (1989). Position de recherche: La transition paysagère ou sociétés à pays, à paysage, à shanshui, à paysagement. *L'Espace géographique*, XVIII, 1, 18-20.
- Berque, A. (1990). Mediance: De milieux en paysages. *Montpellier: GIP Recus, coll. Géographiques*, 163.

- Berque, A. (1993). Beyond the modern landscape. *AA Files*, 25, 33-37.
- Berque, A. (2000). *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Belin.
- Besse, J. M. (2008). *Vedere la terra: sei saggi sul paesaggio e la geografia*. Mondadori. (Originariamente pubblicato nel 2006)
- Bettazzi, M. B. (2007). Le città dipinte. Spazio, potere e rappresentazione. *Storicamente*, 3, 1-9.
- Bhatia, M., & Rifkin, S. (2010). A renewed focus on primary health care: revitalize or reframe? *Globalization and Health*, 6 (1), 13.
- Biasutti, R. (1962). *Il paesaggio terrestre*. Utet.
- Bichi, R. (2007). *La conduzione delle interviste nella ricerca sociale*. Carrocci.
- Bickenbach, J. (2012). Ethics, Disability and the International Classification of Functioning, Disability and Health. *American Journal of Physical Medicine & Rehabilitation*, 91, 163–167.
- Bidney, D. (1970). Concetto di Cultura. In P. Rossi (Cur.), *Il concetto di cultura. I fondamenti teorici della scienza antropologica* (pp. 241-260). Einaudi.
- Bijsterveld, K. (2008). *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. The MIT Press.
- Blumenberg, H. (1984). *La leggibilità del mondo*. Il Mulino. (Originariamente pubblicato nel 1981)
- Blumenberg, W. (1936). The Relationship between the Optical and Haptic Construction of Space. *Acta Psychologica*, II, 125-173.
- Bond, D. W. (2014). Hegel's Geographical Thought. *Society and Space*, 32, 1, 179-198.
- Bonfigliuoli, C., & Pinelli, M. (2010). *Disabilità visiva: teoria e pratica nell'educazione per alunni non vedenti e ipovedenti*. Erickson.
- Bordini, S. (1984). *Storia del panorama: la visione totale nella pittura del 19° secolo*. Officina Edizioni.
- Borgnolo, G. (Cur.). (2009). *ICF e Convenzione ONU sui diritti delle persone con disabilità: nuove prospettive per l'inclusione*. Gardolo Erickson.
- Briganti, G. (1966). *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*. Ugo Bozzi.
- Brilli, E. (2013). Poetica verbale e figurativa delle due città note sul Firenze, BML, PLUT. 12.17. *Revista de poética medieval*, 27, 233-262.
- Brunhes, J. (1925). *La Géographie Humaine*. Alcan.
- Burke, E. (2017). *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. Aesthetica. (Originariamente pubblicato nel 1757).

- Butler, R. (1995). Geography and vision-impaired and blind populations. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 19, 366-368.
- Butler, R., & Bowlby, S. (1997). Bodies and spaces: an exploration of disabled *and Space*, 15, 411-433.
- Butler, R., & Parr, H. (Cur.). (1999). *Mind and body spaces: geographies of illness, impairment and disability*. Routledge.
- Cagnato, A. (2018). *Le origini del paesaggio*. Labsus.
- Caldin, R. (2001). *Introduzione alla pedagogia speciale*. Cleup.
- Caldin, R. (2006). *Percorsi educativi nella disabilità visiva: identità, famiglia e integrazione scolastica e sociale*. Erickson.
- Camporesi, P. (1992). *Le belle contrade: nascita del paesaggio italiano*. Garzanti.
- Canevaro, A. (1999). *Pedagogia speciale. La riduzione dell'handicap*. Mondadori.
- Canevaro, A., & Mandato, M. (2004). *L'integrazione e la prospettiva "inclusiva"*. Monolite.
- Canevaro, A. (2006). *Le logiche del confine e del sentiero. Una pedagogia dell'inclusione (per tutti, disabili inclusi)*. Erickson.
- Canevaro, A. (2008). *Pietre che affiorano: i mediatori efficaci in educazione con la logica del domino*. Erickson.
- Capel, H. (1981). Institutionalization of Geography and strategies of change. In D. Stoddart (Cur.), *Geography, ideology and social concern* (pp. 37-69). Basil Blackwell.
- Capel, H. (1987). *Filosofia e Scienza nella Geografia contemporanea*. Unicopli. (Originariamente pubblicato nel 1981)
- Capra, F. (1984). *Il punto di svolta. Scienza, società e cultura emergente*. Feltrinelli. (Originariamente pubblicato nel 1982)
- Carboni, S. (2011). *L'arte vista sotto un'altra ottica*. Armando.
- Cardin, L., & Melloni, T. (2016). *L'acqua e la memoria: Barcis*. Studio associato Comunicare.
- Cartei, G. F. (Cur.). (2007). *Convenzione europea del paesaggio e governo del territorio*. Il Mulino.
- Cason, D., & Nardelli, M. (2020). *Il monito della ninfea: Vaia, la montagna, il limite*. Lineagrafica Bertelli.
- Cassirer, E. (1936). *La filosofia dell'Illuminismo*. La nuova Italia.
- Castiglioni, B. (2009). Aspetti sociali del paesaggio: schemi di riferimento. In B. Castiglioni & M. De Marchi (Cur.), *Di chi è il paesaggio? La partecipazione degli attori nella individuazione, valutazione e pianificazione*. CLEUP.

- Castiglioni, B. (2009). *Education on landscape for children*. [Secretariat document, Cultural Heritage, Landscape and Spatial Planning Division, Council of Europe, Strasbourg].
- Castiglioni, B., & De Marchi, M. (Cur.). (2009). *Di chi è il paesaggio? La partecipazione degli attori nella individuazione, valutazione e pianificazione*. CLEUP.
- Castiglioni, B. (2010). *Educare al Paesaggio*. [Traduzione italiana del report "Education on Landscape for Children", Consiglio d'Europa]. Museo di Storia Naturale e Archeologia di Montebelluna.
- Castiglioni, B. (2011). Il paesaggio, strumento per l'educazione geografica. In C. Giorda & M. Puttilli (Cur.), *Educare al territorio, educare il territorio. La geografia per la formazione* (pp.182-191). Carocci editore.
- Castiglioni, B. (2012). Il paesaggio come strumento educativo. *Educación y futuro*, 27, 51-65.
- Castiglioni, B. (2015). Landscape literacy per un paesaggio condiviso. *Geotema*, 47, 15-27.
- Ceccarelli, F., & Aksamija, N. (2011). *La Sala Bologna nei palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*. Marsilio.
- Cepi, E. (1963). Metodologia dell'educazione immaginativa. *Luce con luce. Rivista trimestrale dell'Istituto Statale "Augusto Romagnoli" di specializzazione per gli educatori dei minorati della vista*, 7 (2), 140-168.
- Cepi, E. (1988). *I minorati della vista: storia e metodi educativi*. Armando.
- Chouinard, V. (1997). Making space for disabling differences: challenging ableist geographies. *Environment and Planning D: Society and Space*, 15, 379-387.
- Chouinard, V. (2000). Disability, Geography and Ethics. Getting ethical: For inclusive and engaged geographies of disability. *Philosophy & Geography*, 3 (1), 70-80.
- Chouinard, V., Hall, E., & Wilton, R. (Cur.) (2010). *Towards Enabling Geographies: "Disabled" Bodies and Minds in Society and Space*. Ashgate Publishing.
- Cieza, A., Bickenbach, J., & Chatterji, S. (2008). The ICF as a conceptual platform to specify and discuss health and health-related concepts. *Gesundheitswesen (Bundesverband Der Ärzte Des Öffentlichen Gesundheitsdienstes)*, 70 (10)
- Cigoli, V., & Mariotti, M. (2002). *Il medico, la famiglia e la comunità. L'approccio biopsicosociale alla salute e alla malattia*. FrancoAngeli.
- Clark, K. (1956). *Landscape into art*. Murray.
- Claval, P. (1972). *L'evoluzione storica della geografia umana*. Angeli. (Originariamente pubblicato nel 1964)

- Clavigero, F. S. (1780). *Storia antica del Messico cavata da' migliori storici spagnuoli, e da' manoscritti, e dalle pitture antiche degl'indiani* (Vol. 1). Gregorio Biasini all'insegna Pallade.
- Clouslas, A. (1967). Documents concernant Titien conservés aux archives de Simancas. *Mélanges de la Casa de Velazquez*, 3, 215.
- Comment, B. (1999). *The panorama*. Reaktion books.
- Consiglio d'Europa. (2000). *European Landscape Convention*. Council of Europe Series.
- Cook, I. (1991). *Drowning in see-world? Critical ethnographies of blindness*. [Unpublished M. A. thesis, University of Kentucky, Lexington, KY].
- Corbera, M. (2014). Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander Von Humboldt. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 64, 37-64.
- Corominas, J. (1990). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos.
- Corti, E. (2014). La città in uno sguardo. La polis eusynoptos in Aristotele. In Id. (Cur.), *La città com'era, com'è e come la vorremmo: atti dell'osservatorio permanente sull'antico* (pp. 49-60). All'insegna del Giglio.
- Cosgrove, D. (1978). Place, landscape, and the dialectic of cultural geography. *Canadian Geographer*, 22, 1, 66-72.
- Cosgrove, D. (1983). Towards a radical cultural geography: problems of theory. *Antipode*, 15, 1-11.
- Cosgrove, D. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Croom Helm.
- Cosgrove, D. (1985). Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10 (1), 45-62.
- Cosgrove, D., & Jackson, P. (1987). New directions in cultural geography. *Area*, 19, 95-101.
- Cosgrove, D., & Daniels, S. (1988). *The Iconography of Landscape*. Cambridge University Press.
- Cosgrove, D. (1989). Geography is Everywhere: Culture and Symbolism in Human Landscapes. In D. Gregory & R. Walford (Cur.), *Horizons in Human Geography*. *Horizons in Geography*. Palgrave.
- Cosgrove, D. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. The University of Wisconsin press. (Originariamente pubblicato nel 1984)
- Cottino, A. (2005). Pittori in Arcadia. In A. Ottani Cavina & E. Calbi (Cur.), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*. Mondadori Electa.
- Cresswell, T. (2010). New cultural geography – an unfinished project? *Cultural Geographies*, 17 (2), 169-174.

- Crooks, V., Dorn, M., & Wilton, R. (2008). Emerging scholarship in the geographies of disability. *Health and Place*, 14 (4), 883-888.
- Curatola, A. (2016). Inclusione e integrazione. Modelli alternativi o correlati di organizzazione? *Giornale italiano della ricerca educativa – Italian Journal of Educational Research*, 17, 13-26.
- D'Angelo, P. (2010). *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Laterza.
- Damisch, H. (1992). *L'origine della prospettiva*. Guida editori.
- Daniels, S. (1986). Book Review: Social Formation and Symbolic Landscape. *Progress in Human Geography*, 10 (1), 149-151.
- Dardel, É. (1952). *L'homme et la terre: nature de la realite géographique*. Presses universitaires de France.
- De Anna, L. (2014). *Pedagogia speciale. Integrazione e inclusione*. Carocci.
- De Matteis, A., Paparella, N., & Manzo, G. (2014). *Metodologia e didattica per non vedenti: dalla scuola all'università*. Giapeto.
- De Nardi, A. (2013). *Il paesaggio come strumento per l'educazione interculturale*. Museo di Storia Naturale e Archeologia di Montebelluna.
- De Seta, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo VIII*. Einaudi.
- Dear, M., & Taylor, S. M. (1982). *Not on our street: community attitudes to mental health care*. Pion.
- Dear, M., & Wolch, J. R. (1987). *Landscapes of despair: from deinstitutionalization to homelessness*. Princeton University Press.
- Dear, M., Gaber, L., Takahashi, L., & Wilton, R. (1997). Seeing people differently: the sociospatial construction of disability. *Environment and Planning D: Society and Space*, 15, 455-480.
- Debarbieux, B. (2012). Figures et Unité de l'idée de montagne chez Alexandre von Humboldt. *Cybergeo: European Journal of Geography*, 617, 27.
- Del Casino, V. (2001). Enabling geographies? Non-Governmental Organizations and the empowerment of people living with HIV and AIDS. *Disability Studies Quarterly*, 21 (4), 19-29.
- Delcey, M. (2002). Notion de situation de handicap (moteur). Les classifications internationales des handicaps In *Id.* (Cur.), *Déficiences motrices et situations de handicaps. Aspects sociaux, psychologiques, médicaux, troubles associés*. Ed. APF
- Dell'Agnese, E. (2014). Nuove geo-grafie dei paesaggi di confine. *Memoria e ricerca*, 45, 51-66.

- Dematteis, G. (2008). Zeus, le ossa del bue e la verità degli aranci. Biforcazioni geografiche. *Ambiente, Società, Territorio. Geografia nelle scuole, LIII* (3-4), 3-13.
- Dematteis, G. (2010). La fertile ambiguità del paesaggio geografico. In G. Ortalli (Cur.), *Le trasformazioni dei paesaggi e il caso veneto* (pp. 151-173). Il Mulino.
- Denevan, W. M., & Mathewson, K. (Cur.). (2009). *Carl Sauer on Culture and Landscape: Readings and Commentaries*. Louisiana State University Press.
- Deonna, W. (2008). Il simbolismo dell'occhio. Bollati Boringhieri.
- Descartes, R. (1983). *Opere scientifiche* (Vol. II). UTET.
- Dewsbury, J. D. (2003). Witnessing space: "knowledge without contemplation". *Environment and Planning A*, 35, 1907-1932.
- Dickinson, R. (1969). *The Makers of Modern Geography*. Praeger.
- Diderot, D. (2016). *Lettera sui ciechi per l'utilità dei vedenti*. New Digital Frontiers. (Originariamente pubblicato nel 1749).
- Donati, M. (2013). La spazialità nelle neuroscienze cognitive. In G. Marotta, L. Meini & M. Donati (Cur.), *Parlare senza vedere: rappresentazioni semantiche nei non vedenti*. ETS.
- Donato, M. M. (1994). «Cose morali, e anche appartenenti secondo è luoghi»: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano. In *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo 1993)* (pp. 491-517). École Française de Rome.
- Dovigo, F., & Ianes, D. (Cur.). (2008). *L'index per l'inclusione. Promuovere l'apprendimento e la partecipazione nella scuola*. Erickson.
- Downs, R., & Stea, D. (1977). *Maps in Minds: Reflections on Cognitive Mapping*. Joanna Cotler Books.
- Drigo, C. (2012). Tutela e valorizzazione del paesaggio. Il panorama europeo. *Consulta Online*, 1-11.
- Dubbini, R. (1994). *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*. Einaudi.
- Dubost, F. (1991). La problématique du paysage. État des lieux. *Études rurales*, 121-124. *De l'agricole au paysage*, 219-234.
- Duncan, J. S. (1980). The superorganic in American cultural geography. *Annals of the Association of American Geographers*, 70, 2, 181-198.
- Dyck, I. (1995). Hidden Geographies: The Changing Lifeworlds of Women with Multiple Sclerosis. *Social Science & Medicine*, 40.3, 307-320.
- Edgerton, S. Y. (1975). *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. Basic Books.

- Engel, G. L. (1980). The Clinical Application of the Biopsychosocial Model. *The American Journal of Psychiatry*, 137 (5), 535-544.
- Engel, G. L. (1997). From biomedical to biopsychosocial. Being scientific in the human domain. *Psychosomatics*, 38 (6), 521-528.
- Engel, G. L. (2006). The need for a new medical model. A challenge for biomedicine. *AeR Abilitazione e Riabilitazione*, Anno 15, n. 1, 13-32.
- Ernwein, M. (2011). *Penser depuis les marges. Questionner le paysage avec les non-voyants et malvoyants*. [Mémoire de maîtrise non publié, Université de Genève, Département de géographie].
- Ernwein, M., & Sgard, A. (2012). « Les quatre mondes du lac Léman » ou explorer avec des non-voyants un paysage polysensoriel. *Cahiers de géographie du Québec*, 56 (158), 279-295.
- Farinelli, F. (1980). Prefazione. In L. Febvre, *La terra e l'evoluzione umana: introduzione geografica alla storia* (pp. I-XXXIX). Einaudi.
- Farinelli, F. (1981). Storia del concetto geografico di paesaggio. In AA. VV., *Paesaggio. Immagine e realtà* (pp. 151-158). Electa.
- Farinelli, F. (1987). Epistemologia e geografia. In G. Corna Pellegrini (Cur.), *Aspetti e problemi della geografia* (Vol. II, p. 10). Marzorati.
- Farinelli, F. (1991). L'arguzia del paesaggio. *Casabella*, 575-576, 10-12.
- Farinelli, F. (1992). *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. La Nuova Italia.
- Farinelli, F. (2003). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Einaudi.
- Farinelli, F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Einaudi.
- Farinelli, F. (2013). Paesaggio: senso e significato. In E. Cazzuffi & G. Baldo (Cur.), *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina. Atti del Convegno di studio (Palazzo Bo, Università degli studi di Padova, 15-16 marzo 2011)*. Olschki.
- Farinelli, F. (2018). La natura del paesaggio. *Conversazioni naturali. In memoria di Gianni Scalia. I quaderni di PsicoArt*, 8.
- Faris, R. E. L., & Dunham, H. W. (1939). *Mental Disorders in Urban Areas: An Ecological Study of Schizophrenia and other Psychoses*. University of Chicago Press.
- Federici Vescovini, G. (2003). *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale*. Morlacchi.
- Ferrario, V. (2011). "As perceived by people". In E. Anguillari, V. Ferrario, E. Gissi & E. Lancerin (Cur.), *Paesaggio e benessere* (pp. 23-33). Franco Angeli.

- Ferretti, F. (2011). Corrispondenze geografiche: Annibale Ranuzzi fra “Geografia Pura” e Risorgimento (1831-1866). *Rivista Geografica Italiana*, 118, 115-139.
- Ficorilli, S. (2008). Il paesaggio nella Convenzione Europea e nel Codice dei Beni culturali e del Paesaggio: tra compatibilità e divergenze. In R. Clarino & C. Teofili (Cur.), *Riconquistare il paesaggio: la Convenzione Europea del Paesaggio e la conservazione della biodiversità in Italia* (pp. 84-92). Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.
- Filippi Gilli, E. (2019). *Immagini per non dimenticare*. La Bottega del Nord Est.
- Florenskij, P. (1995). *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Adelphi.
- Focillon, H. (2004). *Piero della Francesca*. Abscondita. (Originariamente pubblicato nel 1952)
- Focillon, H. (2006). *Estetica dei visionari: Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco*. Abscondita.
- Fougeyrollas, P., Bergeron, H., Cloutier, R., Côté, J., & St Michel, G. (1998). *The Québec Classification: Disability Creation Process*. RIPPH.
- Fougeyrollas, P. (2001). Le Processus de Production du Handicap: l'expérience québécoise. In D. Riedmatten, *Une Nouvelle approche de la différence*. Ed. Médecine & Hygiène / Cahiers Medico-Sociaux.
- Francastel, P. (1957). *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*. Einaudi (Originariamente pubblicato nel 1957).
- Franceschi, C. (1997). Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes. In M. Collot (Cur.), *Les Enjeux du paysage* (pp. 75-111). Éditions Ousia.
- Franzini Tibaldeo, R. (2015). La conoscibilità del mondo secondo Alexander von Humboldt: l'esperienza del paesaggio. *Rivista Geografica Italiana*, 122, 1-15.
- Freire, P. (2012). *La pedagogia degli oppressi*. EGA - Edizioni Gruppo Abele. (Originariamente pubblicato nel 1970)
- Frémont, A. (1972). La région: essai sur l'espace vécu. *Mélanges offerts à A. Meynier, Rennes, P.U.B.*, 663-678.
- Frémont, A. (1974). Recherches sur l'espace vécu. *L'Espace géographique*, 3 (3), 231-238.
- Frémont, A. (1986). *La regione, uno spazio per vivere*. Franco Angeli.
- Frémont, A. (2007). *Vi piace la geografia?* Carocci.
- Fromentin, E. (1943). *I maestri d'un tempo*. De Silva. (Originariamente pubblicato nel 1875)
- Fumagalli, M. (2008). *Inarrestabile città: note di geografia urbana*. Maggioli.

- Galati, D. (Cur.). (1992). *Vedere con la mente*. F. Angeli.
- Gallais, J. (1968). *Le Delta intérieur du Niger, étude de géographie régionale*. Mémoires de l'I.F.A.N.
- Gallais, J. (1973). Notions d'espace vécu dans certaines civilisations du monde tropical. *Supplément aux Cahiers du département de géographie de Caen*, 71-80.
- Gambi, L. (1956). *Geografia fisica e geografia umana di fronte ai concetti di valore*. Fratelli Lega
- Gambi, L. (1964). *Questioni di geografia* (pp. 15-50). Edizioni Scientifiche Italiane.
- Gambi, L. (1973). Geografia regione depressa. In Id., *Una geografia per la storia* (pp. 38-64). Einaudi.
- Gambi, L. (1973). *Critica ai concetti geografici di paesaggio umano*. In Id., *Una geografia per la storia* (pp. 148-174). Einaudi.
- Gambi, L., Milanese, M., & Pinelli, A. (1997). *La galleria delle carte geografiche in Vaticano*. Franco Cosimo Panini.
- Gambi, L. (2008). Spunti paesistici in Alfredo Oriani. In G. Tonet & M. Guermandi (Cur.), *La cognizione del paesaggio: scritti di Lucio Gambi sull'Emilia Romagna e dintorni*. Bononia University Press.
- Gambino, R. (2003). Progetto e conservazione del paesaggio. *Ri-Vista*, 9-23.
- Gant, R. L., & Smith, J. A. (1988). Journey Patterns of the Elderly and Disabled in the Cotswolds: a Spatial Analysis. *Social Science and Medicine*, 27 (2), 173-180.
- García de la Vega, A. (2010). Aplicación didáctica del Aprendizaje basado en Problemas al análisis geográfico. *Revista Electrónica de Didácticas Específicas*, 2, 43-60.
- García de la Vega, A. (2011). Adquisición de conceptos básicos en Geografía, mediante el Aprendizaje basado en Problemas. *Revista Geográfica de América Central*, vol. 2, nº 47. Especial, 1-18
- García de la Vega, A. (2012). El aprendizaje basado en problemas en los itinerarios didácticos vinculados al patrimonio, *Educación y Futuro*, 27, 155-175
- Gardou, C. (2005). *Fragments sur le handicap et la vulnérabilité. Pour une révolution de la pensée et de l'action*. Ed. Érès.
- Gatto, S. (2015). I primordi dell'educazione dei ciechi alcune riflessioni. *Quaderni di intercultura*, 68-73
- Gernsheim, H., & Gernsheim, A. (1968). *L. J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*. Dover Publications.
- Gibson, J. J. (1962). Observations on active touch. *Psychological Review*, 69, 477-491.
- Gibson, J. J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Houghton Mifflin.

- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin.
- Giggs, J. A. (1986). Mental disorders and ecological structure in Nottingham. *Social Science and Medicine*, 23, 945-961.
- Ginzburg, S. (2006). La nascita del paesaggio "classicista" di Nicolas Poussin. In F. Cappelletti (Cur.), *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia, atti del convegno Ferrara, Castello Estense, 22-23 ottobre 2004* (pp. 285-322). Le Lettere.
- Giustiniani, V. (1825). Lettera al signor Teodoro Amideni. In G. Bottari & S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, VI (pp. 121-145). G. Silvestri.
- Gleeson, B. (1996). A geography for disabled people? *Transactions of The Institute of British Geographers*, 21, 387-396.
- Gleeson, B. (1999). *Geographies of disability*. Routledge.
- Golledge, R. G. (1993). Geography and the disabled: a survey with special reference to vision impaired and blind populations. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 18, 63-85.
- Golledge, R. G. (1995). A response to Ruth Butler. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 19, 369-372.
- Golledge, R. G. (1996). A response to Gleeson and Imrie. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 21, 404-410.
- Gombrich, E. (1979). *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa*. Einaudi.
- Granö, J. G. (1929). *Reine Geographie*. Acta Geographica.
- Grassi, L., & Pepe, M. (2007). *Dizionario di arte. Termini, movimenti e stili dall'antichità a oggi*. UTET.
- Grassini, A. (2019). *Per un'estetica della tattilità: ma esistono davvero arti visive?* Armando.
- Gregory, D. (1978). Ideology, science and human geography. Hutchinson.
- Greppi, C. (2013). Alexander von Humboldt. *Nuova Informazione Bibliografica*, X, 1, 13-64.
- Hahn, H. (1986). Disability and the urban environment: a perspective on Los Angeles. *Environment and Planning D*, 4, 273-288.
- Hahn, H. (1989). Disability and the reproduction of bodily images: the dynamics of human appearances. In J. Wolch & M. Dear (Cur.), *The Power of Geography; How Territory Shapes Social Life* (pp. 370-388). Unwin Hyman.

- Hall, E. (1999). Workspaces: refiguring the disability–impairment debate. In R. Butler & H. Parr (Cur.), *Mind and body spaces: geographies of illness, impairment and disability* (pp. 138-154). Routledge.
- Hall, E. (2000). ‘Blood, brain and bones’: taking the body seriously in the geography of health and impairment. *Area*, 32 (1), 21-29.
- Hartshorne, R. (1961). *The nature of geography. A critical survey of current thought in the light of the past*. Lancaster Penn.
- Hatwell, Y. (1986). *Toucher l'espace: la main et la perception tactile de l'espace*. Presses Universitaires de Lille.
- Hatwell, Y. (2004). *I processi della percezione e delle rappresentazioni aptiche. Implicazioni per la comprensione aptica delle opere d'arte da parte dei minorati della vista*. Université Pierre Mendès-France de Grenoble.
- Hellpach, W. (1923). *Geopsychische Erscheinungen I*. Engelmann.
- Holbrook, M. (Cur.). (2000). *Il bambino con disabilità visiva: guida per i genitori*. Biblioteca italiana per i ciechi “Regina Margherita”.
- Holt-Jensen, A. (1999). *Geography. History and concepts*. Paul Chapman.
- Hooson, D. (1981). Carl O. Sauer. In B. W. Blouet (Cur.), *The Origins of Academic Geography in the United States* (pp. 165-174). Archon Books.
- Humboldt, A. von. (1998). *Quadri della natura*. La Nuova Italia.
- Humboldt, A. von. (2004). *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Eichborn.
- Imrie, R. F., & Wells, P. E. (1993). Disablism, planning and the built environment. *Environment and Planning C: Government and Policy*, 11, 213-310.
- Imrie, R. F. (1996). Ableist geographies, disablist spaces: towards a reconstruction of Golledge's geography and the disabled. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 21, 397-403.
- Imrie, R. F. (1996). *Disability and the city: international perspectives*. London Paul Chapman.
- Imrie, R. F., & Edwards, C. (2007). The geographies of disability: reflections on the development of a sub-discipline. *Geography Compass*, 1 (3), 623-640.
- Ingold, T. (1993). The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*, 25 (2), *Conceptions of Time and Ancient Society*, 152-174.
- Ingold, T. (2007). Against Soundscape. In A. Carlyle (Cur.), *Autumn leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice* (pp. 10-13). CRiSAP / Double Entendre.
- Jacobson, D. (1992). Spatial Cognition Through Tactile Mapping. *Swansea Geographer*, 29, 79-88.

- James, P. E., & Martin, G. (1981). *All Possible Worlds: A History of Geographical Ideas*. John Wiley & Sons.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (p. 591). Berkeley University of California Press
- Kant, I. (1987). *Critica del giudizio*. Laterza. (Originariamente pubblicato nel 1781).
- Kaplan, S. (1973). Cognitive maps in perception and thought. In R. M. Downs & D. Stea (Cur.), *Image and environment* (pp. 63-78). Aldine.
- Kaplan, R., & Kaplan, S. (1989). *The Experience of Nature: a Psychological Perspective*. Cambridge University Press.
- Katz, D. (1989). *The world of touch*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Kelman, A. (2010). Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *The Senses and Society*, 5, 212-234.
- Kennedy, J. M. (1983). What can We Learn about Picture from the Blind? *American Scientist*, 71, 19-26.
- Kennedy, J. M. (1993). *Drawing & the Blind. Pictures to Touch*. Yale University Press.
- Kennedy, J. M. (1997). Come disegnano i ciechi. *Le Scienze*, 343, 92-97.
- Kitchin, R. (1998). 'Out of Place', 'Knowing One's Place': Space, power and the exclusion of disabled people. *Disability & Society*, 13 (3), 343-356.
- Kitchin, R., & Wilton, R. (2000). Disability, Geography and Ethics. Introduction. *Philosophy & Geography*, 3 (1), 61-65.
- Kolen, J., & Renes, J. (2015). Landscape biographies: Key issues. In J. Kolen, J. Renes & R. Hermans (Cur.), *Landscape Biographies*. Amsterdam University Press.
- Koselleck, R. (1976). *Critica illuministica e crisi della società borghese*. Il Mulino.
- Kwa, C. (2005). Alexander von Humboldt's invention of the natural landscape. *The European Legacy*, 10 (2), 149-162.
- Lacoste, Y. (1977). A quoi sert le paysage? Qu'est-ce un beau paysage? *Hérodote. Revue de géographie et de géopolitique*, 7, 3-41.
- Lambert, J.L. (1986). *Handicap mental et société*. DelVal.
- Lando, F. (1995). Paesaggio e geografia culturale. In merito ad alcune recenti pubblicazioni. *Rivista Geografica Italiana*, 102 (3), 495-511.
- Lando, F. (2017). Paul Vidal De la Blache e la scuola francese. *Bollettino della Società Geografica Italiana*, XIII, X, 209-245.
- Lando, F. (2020). *Per una storia del moderno pensiero geografico: passaggi significativi*. Angeli.

- Laws, G. (1994). Oppression, knowledge and the built environment. *Political Geography*, 13, 7-32.
- Lederman, S. J., & Klatzky, R. L. (1993). Extracting object properties through haptic exploration. *Acta Psychologica*, 84, 29-40.
- Lee, T. R. (1968). Urban neighborhood as a socio-spatial schema. *Human Relations*, 21, 241-268.
- Lenz, K. (1978). The Berlin Geographical Society, 1828-1978. *The Geographical Journal*, 144 (2), 218-223.
- Leonard, J., & Newman, R. (1967). Spatial orientation in the blind. *Nature*, 215, 1413-1414.
- Levi, F., & Rolli, R. (1994). *Disegnare per le mani: manuale di disegno in rilievo*. S. Zamorani.
- Lévi-Strauss, C. (2003). *Il pensiero selvaggio. Alla scoperta della saggezza perduta*. Il Saggiatore. (Originariamente pubblicato nel 1962)
- Lévy, B. (2019). Sur quelques contributions essentielles concernant Alexander von Humboldt. *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 159, *Alexander von Humboldt et autres pérégrins*, 63-68.
- Ley, D., & Samuels, M. S. (1978). Introduction: contexts of modern humanism in geography. In Id. (Cur.), *Humanistic geography: prospects and problems* (pp. 1-17). Croom Helm.
- Ley, D. (1980). Geography without Man. A Humanistic Critique. *Research Papers*, 24, Oxford, School of Geography.
- Livingstone, D. (1993). *The geographical tradition: episodes in the history of a contested enterprise*. Blackwell.
- Lodovisi, A., & Torresani, S. (1996). *Storia della cartografia*. Pàtron.
- Lomazzo, G. P. (1974). Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura. In Id., *Scritti sulle arti, II* (pp. 7-589). Marchi & Bertolli.
- Longo, O. (1981). *Tecniche della comunicazione in Grecia antica*. Liguori.
- Lorimer, H. (2005). Cultural geography: The business of being "more than representational". *Progress in Human Geography*, 29, 83-94.
- Lovett, A. A., & Gatrell, A. C. (1988). The Geography of Spina Bifida in England and Wales. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 13, 288-302.
- Lowenthal, D. (1961). Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology, *Annals of the Association of American Geographers*, 51, 3, 241-260.
- Lowenthal, D., & Prince, H. C. (1964). The English landscape. *The Geographical Review*, 54, 3, 309-346.

- Lowenthal, D., & Prince, H. C. (1965). English landscape tastes. *The Geographical Review*, 55, 2, 186-222.
- Lowenthal, D. (1976). Heroes and history: a commentary. In G. T. Moore & R. G. Golledge (Cur.), *Environmental knowing. Theories, research and methods* (pp. 291-293). Hutchinson and Ross.
- Luginbül, Y. (2009). Rappresentazioni sociali del paesaggio ed evoluzione della domanda sociale. In B. Castiglioni & M. De Marchi (Cur.), *Di chi è il paesaggio?: la partecipazione degli attori nella individuazione, valutazione e pianificazione*. CLEUP.
- Lukermann, F. (1989). The Nature of Geography: Post Hoc, Ergo Propter Hoc? In J. N. Entrikin & S. D. Brunn (Cur.), *Reflections on Richard Hartshorne's The Nature of Geography* (pp. 53-68). Association of American Geographers.
- Luzzana Caraci, I. (2013). Modern geography in Italy. In G. Dunbar (Cur.), *Geography: discipline, profession and subject since 1870: an international survey* (pp. 121-151). Springer Science & Business media.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.
- MacPherson, H. (2007). *Landscapes of blindness and visual impairment: Sight, touch and laughter in the English country-side*. [Tesi di dottorato, University of Newcastle upon Tyne].
- MacPherson, H. (2008). Between landscape and blindness: some paintings of an artist with macular degeneration. *Cultural Geographies*, 15, 261-269.
- MacPherson, H. (2009). Articulating blind touch: Thinking through the feet. *Senses and society*, 4 (2), 179-192.
- MacPherson, H. (2009). The intercorporeal emergence of landscape: Negotiating sight, blindness, and ideas of landscape in the British countryside. *Environment and Planning A*, 41 (5), 1042-1054.
- Maggioli, M., & Gamba, S. (2018). Geografia e spatial turn: la lettura di Augustin Berque. *Semestrale di studi e ricerche di geografia*, XXX, 2, 69-83.
- Maier, C. J. (2020). *Transcultural Sound Practices in British Asian Dance Music*. Bloomsbury Academic.
- Mainardi, M. (2013). En deça de la Zone Proximale de Développement: l'apport de la «défectologie moderne» aux pédagogies scolaires. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*. 1 (2), 29-39.
- Mancini, G. (1956-57). *Considerazioni sulla pittura* (A. Marucchi & L. Salerno, Cur.), 2 voll. Accademia nazionale dei Lincei. (Ed. or. 1614-21).
- Mancini, S. (2001). *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*. Mimesis.
- Mangani, G. (2006). *Cartografia morale: geografia, persuasione, identità*. Panini.

- Marconi, M. (2013). La geografia di Friedrich Ratzel tra determinismo e neoidealismo. *Bollettino della Società Geografica Italiana*, XIII, VI, 217-237.
- Marinelli, O. (1909). La geografia italiana al III congresso per il progresso delle scienze. *Rivista geografica italiana*, XVI, 505-527.
- Marinelli, O. (1917). Ancora sul concetto di paesaggio. *Rivista di Geografia Didattica*, I.
- Marinelli, O. (Cur.). (1922). *Atlante dei tipi geografici desunti dai rilievi al 25000 e al 50000 dell'Istituto Geografico Militare*. IGM.
- Martinet, J. (1983). Le paysage: signifiant et signifié. In *Lire le paysage, lire les paysages, acte du colloque des 24 et 25 novembre*, Université de Saint-Etienne. CIEREC.
- Mathewson, K. (1986). Alexander von Humboldt and the Origins of Landscape Archaeology. *Journal of Geography*, 85 (2), 50-56.
- Mathewson, K. (2006). Alexander Von Humboldt's Image and Influence in North American Geography, 1804-2004. *Geographical Review*, 96 (3), 416-438.
- Mathewson, K. (2009). Sauer and his critics. In W. M. Denevan & K. Mathewson (Cur.), *Carl Sauer on Culture and Landscape: Readings and Commentaries* (pp. 9-28). Louisiana State University Press.
- Matthews, M. H., & Vujakovic, P. (1995). Private Worlds and Public Places: Mapping the Environmental Values of Wheelchair Users. *Environment and Planning A*, 27 (7), 1069-1083.
- Mayer, D. (1981). Geographical Clues about Multiple Sclerosis. *Annals of the Association of American Geographers*, 71 (1), 28-39.
- Mazzeo, M. (2003). *Tatto e linguaggio: il corpo delle parole*. Editori riuniti.
- Mazzeo, M. (2005). *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*. Quodlibet.
- Mazzocut-Mis, M. (2002). *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*. Il melangolo.
- McEwan, C., & Butler, R. (2007). Disability and development: different models, different places. *Geography compass*, 1 (3), 448-466.
- Medeghini, R. (2006). *Disabilità e corso di vita. Traiettorie, appartenenze e processi d'inclusione delle differenze*. FrancoAngeli.
- Medeghini, R., & Valtellina, E. (2006). *Quale disabilità? Culture, modelli e processi d'inclusione*. FrancoAngeli.
- Meinig, D. (Cur.). (1979). *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*. Oxford University Press.

- Menatti, L., & Casado da Rocha, A. (2016). Landscape and Health: Connecting Psychology, Aesthetics, and Philosophy through the Concept of Affordance. *Front. Psychol.*, 7, 571.
- Menatti, L. (2017). Landscape: From common good to human right. *International Journal of the Commons*, 11 (2), 641-683.
- Merleau-Ponty, M. (1964). The philosopher and his shadow. In Id., *Signs. Studies in phenomenology and existential philosophy* (pp. 159–181). Northwestern University Press. (Originariamente pubblicato nel 1960)
- Merleau-Ponty, M. (1979). L'occhio e lo spirito. (Originariamente pubblicato nel 1960). In Id., *Il corpo vissuto: l'ambiguità dell'esistenza, la riscoperta della vita percettiva, la carne del mondo, dalle prime opere a L'occhio e lo spirito*. Il Saggiatore.
- Merlin, T. (1983). *Sulla pelle viva: come si costruisce una catastrofe*. La Pietra.
- Metken, G. (2000). *Il cuore delle Ande*. Dal Kosmos di Humboldt alla pittura di Frederic Edwin Church. In J. Clair (Cur.), *Cosmos: da Goya a De Chirico, da Friedrich a Kiefer*. Bompiani. (Originariamente pubblicato nel 1999).
- Michelin, Y., & Candau, J. (2009). Paysage, outil de médiation. *Apport. Paysages agricoles*, 8.
- Milanesi, M. (1984). *Tolomeo sostituito. Studi di storia delle conoscenze geografiche nel XVI secolo*. Unicopli.
- Milizia, F. (1797). *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*. S. n.
- Millar, S. (1981). Cross-Modal and Intersensory Perception and the Blind. In R. D. Walk & H. L. Jr. Pick, *Intersensory Perception and Sensory Integration* (pp. 281-314). Plenum Press.
- Minaire, P. (1978). *Proposition d'une nouvelle méthodologie dans l'évaluation du handicap. Médias et handicapés*. Maison de l'UNESCO - ADEP Documentation.
- Minaire, P. (1992). Disease, Illness and Health: The critical Models of the Disablement Process. *Bulletin of the World Health Organization*, 70 (3), 373-379.
- Minca, C., & Bialasiewicz, L. (2004). *Spazio e politica. Riflessioni di geo-grafia critica*. CEDAM.
- Minca, C. (2007). Humboldt's compromise, or the forgotten geographies of landscape. *Progress in Human Geography*, 31 (2), 179-193.
- Minuta, G. (2019). *Paesaggio e architettura sul lago di Garda*. Franco Angeli.
- Mitchell, D. (2002). Dead Labor and the Political Economy of Landscape. California Living, California Dying. In K. Anderson, M. Domosh, S. Pile & N. Thrift (Cur.), *Handbook of Cultural Geography* (pp. 233-249). Sage.

- Mongili, M. (2016). *Perspective and Cartography: the World on a Human Scale* (Vol. 2). Medea.
- Montebelli, S., & Spagnoli, L. (2010). *Note introduttive per una riflessione sulla memoria orale del paesaggio. Riv. Geogr. Ital.*, 117, 4, 869-893.
- Moss, P., & Dyck, I. (1996). Inquiry into Environment and Body: Women, Work, and Chronic Illness. *Environment and Planning D: Society and Space*, 14 (6), 737–753.
- Murphy, R. F. (1971). *The Dialectics of Social Life: Alarms and Excursions in Anthropological Theory*. Basic Books.
- Naccari, A. G. A. (2012). *La mediazione corporea per un'educazione olistica. Simboli in movimento tra pedagogia e terapia*. Edizioni Guerini Scientifica.
- Nancy, J. L. (2005). Uncanny landscape. In Id., *The ground of the image* (pp. 51-62). Fordham University Press.
- Noordzij, M., Zuidhoek, S., & Postma, A. (2006). The influence of visual experience on the ability to form spatial mental models based on route and survey descriptions. *Cognition*, 100, 321-342.
- Nuti, L. (1996). *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Marsilio.
- Ogden, H., & Ogden, M. (1955). *English taste in landscape in the seventeenth century*. University of Michigan Press.
- Oliver, M. (1990). *The politics of disablement*. Macmillan.
- Oliver, M. (1992). Changing the social relations of research production. *Disability, Handicap and Society*, 7, 101-114.
- Oliver, M. (1998). Theories in health care and research: Theories of disability in health practice and research. *British Medical Journal*, vol. 317, n. 7170, 1446-1449
- Olsson, G. (1974). The Dialectics of Spatial Analysis. *Antipode: A Radical Journal of Geography*, 50-61.
- Olwig, K. R. (1996). Recovering the Substantive Nature of Landscape. *Annals of the Association of American Geographers*, 86 (4), 630-653.
- Olwig, K. R. (2005). Representation and alienation in the political land-scape. *Cultural geographies, SAGE Publications*, 12 (1), 19-40.
- ONU. (2008). *La Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità*. Centro stampa Forti.
- Organizzazione Mondiale della Sanità. (2002). *ICF. Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute*. Erickson.
- Organizzazione Mondiale della Sanità. (2004). *Classificazione internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute, versione breve*. Erickson.

- Organizzazione Mondiale della Sanità. (2007). *ICF-CY. Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute – Versione per bambini e adolescenti*. Erickson.
- Palang, H., & Fry, G. (Cur.). (2003). *Landscape Interfaces. Cultural heritage in changing landscapes*. Springer.
- Panofsky, E. (1961). *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*. Feltrinelli. (Originariamente pubblicato nel 1927).
- Papadopoulos, K., & Barouti, M. (2015). The Contribution of Audio-tactile Maps to Spatial Knowledge of Individuals with Visual Impairments. In G. Kouroupetroglou (Cur.), *Proceedings of ICEAPVI, 12-14 February 2015, Athens, Greece* (pp. 141-146). Università di Atene.
- Papotti, D. (2008). L'approccio geografico al paesaggio. In R. Clarino & C. Teofili (Cur.), *Riconquistare il paesaggio: la Convenzione Europea del Paesaggio e la conservazione della biodiversità in Italia* (pp. 124-138). Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.
- Papotti, D. (2013). Guardare un paesaggio è già possederlo? La “democrazia del paesaggio” fra mobilità globale, immigrazione e localismi identitari. *Rivista Geografica Italiana*, 120, 290-306.
- Paradis, S., & Lelli, L. (2010). La médiation paysagère, levier d'un développement territorial durable? *Développement durable et territoires, Dossier 13: Paysage et participation*.
- Parigi, S. (2004). Teoria e storia del problema di Molyneux. *Laboratorio dell'ISPF, I*.
- Park, D., Radford, J., & Vickers, M. (1998). Disability studies in human geography. *Progress in Human Geography*, 22 (3), 208-233.
- Parr, H. (1997). Mental health, public space, and the city: questions of individual and collective access. *Environment and Planning D: Society and Space*, 15, 435-454.
- Parson, J. J. (1979). The Later Sauer Years. *Annals of the Association of American Geographers*, 69, 1, 9-15.
- Peake, L., & Kobayashi, A. (2002). Policies and practices for an anti-racist geography at the millenium. *The Professional Geographer*, 54, 50-61.
- Péaud, L. (2015). ‘Voir le monde’: les images dans l'œuvre d'Alexander von Humboldt. *L'Information géographique*, 79 (4), 13-36.
- Philo, C., & Wolch, J. (2011). The 'three waves' of research in mental health geography: A review and critical commentary. *Epidemiologia e psichiatria sociale*, 10 (4), 230-244.
- Piaget, J., & Inhelder, B. (1966). *La psicologia de l'enfant*. PUF.
- Piaget, J., & Inhelder, B. (1977). *La psicologia del bambino*. Einaudi.

- Pick, H. L. (1974). Visual coding of non-visual spatial information. In R. B. MacLead & H. L. Pick (Cur.), *Perception*. Cornell University Press.
- Pierguidi, S. (2017). Baglione on Flemish "diligenza" and the Italian "maniera pittoresca" in Landscape and still life. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 39 (4), 370-376.
- Pino, P. (1960). Dialogo di pittura. In P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, I* (pp. 93-139). Laterza
- Pinotti, A. (1999). *Piccola storia della lontananza: Walter Benjamin storico della percezione*. Edizioni libreria Cortina.
- Pocock, D. C. D. (1989). La geografia umanista. In A. Bailly (Cur.), *I concetti della geografia umana* (pp. 185-190). Patron. (Originariamente pubblicato nel 1984).
- Porena, F. (1892). Il 'paesaggio' nella geografia. In *Boll. Soc. Geogr. It., III, V* (26), 72-91.
- Praz, M. (1981). *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*. Sansoni.
- Price, M., & Lewis, M. (1993). The reinvention of cultural geography. *Annals, Association of American Geographers*, 83, 1-17.
- Prieur, M., & Durousseau, S. (2006). Landscape and public participation. In AA. VV., *Landscape and Sustainable Development. Challenges of the European Landscape Convention* (pp. 165-207). Council of Europe Publishing.
- Priore, R. (2008). Una sfida: l'applicazione della Convenzione Europea del Paesaggio in Italia. In R. Clarino & C. Teofili (Cur.), *Riconquistare il paesaggio: la Convenzione Europea del Paesaggio e la conservazione della biodiversità in Italia*. Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, pp. 41-83
- Prodi, P. (1984). *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*. Nuova Alfa Editoriale.
- Prosperi, A. (2008). *Giustizia bendata: percorsi storici di un'immagine*. Einaudi.
- Proto, M. (2012). *Per una storia del pensiero geografico in Italia (1900-1950)*. *Projets de paysage*, 7, 2-12.
- Quaini, M. (Cur.). (1994). Il paesaggio tra fattualità e finzione. Cacucci.
- Quaini, M. (2005). Ri/tracciare le geografie dei confini. In S. Salvatici (Cur.), *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni* (pp. 187-198). Rubbettino.
- Quaini, M. (2006). *Il mito di Atlante. Storia della cartografia occidentale in Età Moderna*. Il Portolano.
- Radicchi, A. (2013). Emotional geography & soundscape studies: beyond the cognitive approach in (sound)mapping urban spaces. In E. Morello & B. E. A. Piga (Cur.), *Envisioning Architecture: Design, Evaluation, Communication*. Edizioni Nuova Cultura.

- Radicchi, A. (2017). A Pocket Guide to Soundwalking. Some introductory notes on its origin, established methods and four experimental variations. In A. Besecke, J. Meier, R. Pätzold & S. Thomaier (Cur.), *Perspectives on urban economics/ Stadtökonomie – Blickwinkel und Perspektiven* (pp. 70-73). Universitätsverlag der TU Berlin.
- Raffestin, C. (1986). Perché "noi" non abbiamo letto Eric Dardel? In E. Dardel, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica* (pp. 129-143). Unicopli.
- Raimondi, E. (2008). L'avventura del geografo. In G. Tonet & M. Guermandi (Cur.), *La cognizione del paesaggio: scritti di Lucio Gambi sull'Emilia-Romagna e dintorni* (pp. 33-39). Bononia University Press.
- Ratzel, F. (1905/1907). *La terra e la vita. Geografia comparativa*. UTET. (originariamente pubblicato nel 1902).
- Ratzel, F. (1914). *Geografia dell'uomo: antropogeografia. Principi d'applicazione della scienza geografica alla storia*. Bocca. (Originariamente pubblicato nel 1882/91).
- Rees, R. (1980). Historical links between cartography and art. *Geographical Review*, 70 (1), 60-78.
- Rees, R. (1986). Social Formation and Symbolic Landscape by Denis E. Cosgrove. *Geographical Review*, 76 (1), 119-121.
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. Pion.
- Relph, E. (1989). Responsive Methods, Geographical Imagination and the Study of Landscapes. In A. Kobayashi & S. Mackenzie (Cur.), *Remaking Human Geography* (pp.149-163). Unwin Hyman.
- Repetto, P. (2018). Humboldt controcorrente. *Quaderni di Altrionovecento*, 9, Fondazione Luigi Micheletti.
- Revesz, G. (1950). *Psychology and art of the blind*. Longmans, Green and Co.
- Rey, A. (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. Le Robert.
- Ricci, A. (2013). L'arte del rappresentare geografico. Un confronto tra cartografia e pittura nel Secolo d'oro dei Paesi Bassi. *Bollettino della Società Geografica Italiana*, XIII (IV), 655-677.
- Ripa, C. (2012). *Iconologia*. Einaudi.
- Roger, A. (1995). *La théorie du paysage en France, 1974-1994*. Editions Champ Vallon.
- Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Gallimard.
- Roger, A. (2009). *Breve trattato sul paesaggio*. Sellerio. (Originariamente pubblicato nel 1997).
- Romagnoli, A. (1973). *Ragazzi ciechi*. Armando. (Originariamente pubblicato nel 1924).

- Romagnoli Coletta, E. (1957). Augusto Romagnoli educatore. L'educazione dei ciechi mediante la compensazione sensoriale. *Luce con luce. Rivista trimestrale della Scuola di Metodo "Augusto Romagnoli" per gli educatori dei ciechi*, 1 (4), 5-18.
- Romano, G. (1991). *Studi sul paesaggio: storia e immagini*. Einaudi.
- Rombai, L. (2012). Il paesaggio di Aldo Sestini (1963). Cinquant'anni dopo. *Ri-Vista. Research for Landscape Architecture*, 10 (1), 221-225.
- Rose, G. (1992). Geography as a Science of Observation: The Landscape, the Gaze and Masculinity. In F. Driver & G. Rose (Cur.), *Nature and science: essays in the history of geographical knowledge* (pp. 8-18). Historical Geography Research Series.
- Rose, G. (1993). Looking at Landscape: The Uneasy Pleasures of Power. In G. Rose, *Feminism and geography: the limits of geographical knowledge* (pp. 87-112). Polity Press.
- Rose, G. (1995). Distance, surface, elsewhere: a feminist critique of the space of phallogocentric self/knowledge. *Environment and Planning D*, 13 (6), 761-781.
- Rossi, L. (2015). Topografie della lontananza. Discorsi e immagini nel viaggio americano di Alexander von Humboldt (1799-1804). In S. Camilotti, I. Crotti & R. Ricorda (Cur.), *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità, «Diaspore. Quaderni di ricerca», n. 4* (pp. 13-32). Edizioni Ca' Foscari.
- Rossi, P. (1975). *Storia universale e geografia in Hegel*. Sansoni.
- Saalman, H. (1980). Vecchie e nuove prospettive su Brunelleschi. In AA.VV., *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Brunelleschiani, Firenze, 16-22 ottobre 1977. Firenze Centro Di., 469-481
- Samuels, M. S. (1979). The Biography of Landscape. In D. W. Meinig (Cur.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays* (pp. 51-88). Oxford University Press.
- Sanchez, J. (1989). *L'accessibilité support concret et symbolique de l'intégration. Apports et développements*. CTNERHI.
- Santos, M. (1977). Society and Space: Social Formation as Theory and Method. *Antipode*, 9, 1, 3-13.
- Sauer, C. O. (1925). The Morphology of Landscape. *University of California Publications in Geography*, 2 (2), 19-53.
- Scaramellini, G. (1988). Il contributo di Roberto Almagià all'evoluzione della geografia italiana. In G. Corna Pellegrini (Cur.), *Roberto Almagià e la geografia italiana nella prima metà del secolo. Una rassegna scientifica e una antologia degli scritti* (pp. 77-111). Unicopli.

- Scelfo, P., & Sapuppo, C. (2012). Storia e campi di applicazione della Classificazione Internazionale del Funzionamento della Disabilità e della Salute. *Pratica Medica & Aspetti Legali*, 6.
- Schafer, R. M. (1967). *Ear Cleaning*. Berandol.
- Schafer, R. M. (1970). *The Book of Noise*. Simon Fraser University.
- Schafer, R. M. (1973). *The Music of the Environment*. I/1 Cultures (Unesco).
- Schafer, R. M. (1974). Listening. *Sound Heritage*, III (4), 10-17.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. Knopf.
- Schafer, R. M. (1992). *A Sound Education. 100 Exercices in Listening and Sound-Making*. Arcana Edition.
- Schafer, R. M. (1994). *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World*. Destiny Books.
- Schafer, R. M. (2012). *My life on the earth and elsewhere (drawing)*. Porcupine's Quill.
- Schama, S. (1987). *Il disagio dell'abbondanza. La cultura olandese dell'epoca d'oro*. Mondadori.
- Schlosser, J. (1989). *L'arte del Medioevo*. Einaudi.
- Schultz, J. (1990). Mappe come metafore: cicli murali cartografici nell'Italia del Rinascimento. In Id., *La cartografia fra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano* (pp. 97-113). Franco Cosimo Panini. (Originariamente pubblicato nel 1987).
- Sciullo, G. (2008). La disciplina del paesaggio in Italia dopo la Convenzione europea, disponibile in rete sul sito dell'Osservatorio del diritto del governo del territorio dello IUAV.
- Seamon, D., & Lundberg, A. (2017). Humanistic geography. In D. Richardson, N. Castree, M. M. Goodchild, A. Kobayashi, W. Liu & R. A. Marston (Cur.), *The International Encyclopedia of Geography* (pp. 1-11). Wiley.
- Secchi, L. (2004). *L'educazione estetica per l'integrazione*. Carocci Faber.
- Semerano, G. (1994). *Le origini della cultura europea. II, 2. Dizionario della lingua latina e di voci moderne*. Olschki.
- Sereni, E. (1961). *Storia del paesaggio italiano*. Laterza.
- Sereno, P. (1985). Geografia e storia del paesaggio. *Studi Storici*, 26 (2), 469-485.
- Sestini, A. (1963). *Il paesaggio*. Touring club italiano.
- Sgard, A. (2010). Le paysage dans l'action publique: du patrimoine au bien commun. *Développement durable et territoires*, 1, (2).

Sgard, A. (2011). *Le partage du paysage. Rapport pour l'habilitation à diriger des recherches (Université de Grenoble)*.

Shemyakin, F. N. (1962). Orientation in space. In B. G. Anan'yev et al. (Cur.), *Psychological science in the USSR. Vol. 1, Part 1* (pp. 186-255). U. S. Office of Technical Reports.

Siegel, A., & White, S. (1975). *The development of spatial representations of large-scale environments*. Academic Press.

Simmel, G. (2006). *Saggi sul paesaggio*. Armando Editore.

Simonnet, M., Vieilledent, S., Tisseau, J., & Jacobson, D. (2011). Comparing Tactile Maps and Haptic Digital Representations of a Maritime Environment. *Journal of visual impairment & blindness*, 105, 222-234.

Smith, W. (1980). Friedrich Ratzel and the Origins of Lebensraum. *German Studies Review*, 3 (1), 51-68.

Sorre, M. (1952). Les fondements de la géographie humaine, III, L'habitat. Conclusion générale. Colin

Sorre, M. (1957). *Rencontres de la géographie et de la sociologie*. Librairie Marcel Rivière.

Southworth, M. (1969). The sonic environment of cities. *Environment and Behavior*, 1, 49-70.

Spirn, A. W. (2005). Restoring Mill Creek: landscape literacy, environmental justice and city planning and design. *Landscape Research*, 30 (3), 395-413.

Starn, R., & Partridge, L. W. (1992). *Arts of Power: Three Halls of State in Italy, 1300-1600*. Berkeley: University of California Press.

Stone, E., & Priestley, M. (1996). Parasites, pawns and partners: disability research and the role of non-disabled researchers. *British Journal of Sociology*, 47, (4), 699-716.

Struiksma, M. E., Noordzij, M. L., & Postma, A. (2009). What is the link between language and spatial images? Behavioral and neural findings in blind and sighted individuals. *Acta Psychologica*, 132 (2), 145-156.

Tanaka, S. (2015). Intercorporeality as a theory of social cognition. *Theory & psychology*, 25 (4), 455-472.

Tanca, M. (2012). *Geografia e filosofia: materiali di lavoro*. Franco Angeli.

Tanca, M. (2014). Il paesaggio come bene comune. Alla ricerca di 'buone pratiche' per l'organizzazione del territorio. *Rivista CNS-Ecologia Politica*, 2, 1-13.

Tanca, M. (2015). "Come una persona che comincia a vedere per la prima volta". Paesaggio e fotografia in Vidal de la Blache e Jean Brunhes. In L. Vargiu (Cur.),

Esplorare nel passato indagare sul contemporaneo. Dare senso al paesaggio (Vol.1, pp. 109-127). Mimesis.

Tanca, M. (2016). Il senso politico della territorialità ne «La France de l'Est» di Paul Vidal de la Blache (e dintorni). *Geopolitica. Rivista semestrale dell'ISAG*, 5, 1, 9-30.

Tanca, M. (2018). Cose, rappresentazioni, pratiche: uno sguardo sull'ontologia ibrida della Geografia. *Bollettino della Società Geografica Italiana serie 14*, 1 (1), 5-17.

Taylor, H. A., & Tversky, B. (1992). Spatial Mental Models Derived from Survey and Route Descriptions. *Journal of Memory and Language*, 31, 261-292.

Thien, D. (2005). After or beyond feeling? A consideration of affect and emotion in geography. *Area*, 37, 450-456.

Thompson, E. A. (2002). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. MIT Press.

Thrift, N. (2004). Movement-space: the changing domain of thinking resulting from the development of new kinds of spatial awareness. *Economy and Society*, 33, 582-604.

Tioli, E. (2006). Dallo spazio aptico alla rappresentazione immaginativo-motoria. *Tiflogia per l'integrazione*, 1, 4-16.

Tiziano e il paesaggio moderno, catalogo della mostra. (2012). Giunti.

Tolia-Kelly, D. (2007). Fear in paradise: The affective registers of the English Lake District landscape revisited. *Senses and Society*, 2 (3), 329-351.

Tolman, E. C. (1948). Cognitive maps in rats and men. *Psychological Review*, 55, 189-208.

Toniolo, A. R. (1917). L'insegnamento della Geografia come scienza del paesaggio. *Rivista di geografia didattica*, 1, 56-57.

Toniolo, A. R. (1954). *Compendio di geografia generale* (7. ed.). Principato.

Toschi, U. (1952). Tipi di paesaggi e paesaggi tipici in Puglia e in Emilia. In AA. VV., *Studi geografici in onore di A. R. Toniolo* (pp. 197-237). Principato.

Tosco, C. (2007). *Il paesaggio come storia*. Il Mulino.

Trowbridge, C. C. (1913). Fundamental methods of orientation and imaginary maps. *Science*, 38, 888-897.

Truax, B. (1974). Soundscape Studies: An Introduction to the World Soundscape Project. *Numus West*, 5.

Truax, B. (Cur.). (1978). *Handbook for Acoustic Ecology*. ARC Publications.

Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. Greenwood Press.

Tuan, Y. (1974). *Topophilia*. Prentice-Hall.

- Tuan, Y. (1976). Humanistic geography. *Annals of the Association of American Geographers*, 66, 2, 266-276.
- Tuan, Y. (1976). Literature, experience and environmental knowing. In G. T. Moore & R. G. Golledge (Cur.), *Environmental knowing. Theories, research and methods* (pp. 260-272). Dowden, Hutchinson and Ross.
- Tuan, Y. (1979). Sight and Pictures. *Geographical Review*, 69, 4, 413-422.
- Turco, A. (2014). Introduzione. La configurabilità territoriale, bene comune. In Id. (Cur.), *Paesaggio, luogo, ambiente: la configurabilità territoriale come bene comune* (pp. 11-42). UNICOPLI.
- Turco, A. (2015). Geografia Politica. Una breve storia filosofica. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*.
- Turco, A. (2016). Por una crítica de la razón geográfica: la imaginación territorial entre filosofía, ciencia y reflexividad. In *Entrega del premio internacional geocrítica 2016. XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Universidad de Barcelona.
- Turri, E. (1974). *Antropologia del paesaggio*. Ed. di Comunità.
- Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Marsilio.
- Turri, E. (2004). *Il paesaggio e il silenzio*. Marsilio.
- Unwin, T. (1992). *The place of geography*. Longman.
- Üstün, T. B., Chatterji, S., Bickenbach, J., Kostanjsek, N., & Schneider, M. (2003). The International Classification of Functioning, Disability and Health: a new tool for understanding disability and health. *Disability and Rehabilitation*, 25 (11-12), 565-571.
- Vallega, A. (1983). *Regione e territorio*. Mursia.
- Varotto, M. (2018). Il paesaggio, concetto “denso”. In B. Castiglioni, C. P. Santacroce, C. Quaglia & A. Dal Pozzo (Cur.), *Il paesaggio tra conflittualità e integrazione: materiali da un'esperienza formativa* (pp. 25-32), CLEUP.
- Veltman, K. H. (1980). Ptolemy and the origins of the linear perspective. In M. Dalai Emiliani, *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni* (pp. 403-407). Centro Di.
- Von Kleist, H. (2011). *Opere*. Arnoldo Mondadori Editore.
- Vygotskij, L. (1986). *Fondamenti di difettologia*. Bulzoni. (Originariamente pubblicato nel 1929).
- Vygotskij, L. (1987). *Il processo cognitivo*. Bollati Boringhieri. (Originariamente pubblicato nel 1931).

- Vygotskij, L. (1998). *Pensiero e linguaggio: ricerche psicologiche*. Laterza. (Originariamente pubblicato nel 1934).
- Waterton, E. (2019). More-than-representational landscapes. In P. Howard, I. Thompson, E. Waterton & M. Atha (Cur.), *The Routledge Companion to Landscape Studies* (pp. 91-101). Routledge.
- Weiss, G. (1999). *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*. Routledge.
- Westerkamp, H. (1974). Soundwalking. *Sound Heritage, III* (4), 18-27.
- Widgren, M. (2004). Can Landscapes be Read? In H. Palang, H. Sooväli, M. Antrop & G. Setten (Cur.), *European Rural Landscapes: Persistence and Change in a Globalising Environment* (pp. 455-465). Springer.
- Wilde, O. (2001). *La decadenza della menzogna*. (Originariamente pubblicato nel 1891). In Id., *Opere*. Mondadori.
- Wittkower, R. (2007). *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Einaudi. (Originariamente pubblicato nel 1949).
- World Health Organization. (2001). *ICF. International classification of functioning, disability and health*. WHO
- World Health Organization. (2007). *ICF-CY. International classification of functioning, disability and health: Children and youth version*. WHO.
- Wright, J. K. (1947). Terrae incognitae: the place of imagination in geography. *Annals of the Association of American Geographers*, 37, 1, 1-15.
- Wulf, A. (2015). *The invention of nature: Alexander Von Humboldt's new world*. Vintage Book.
- Wylie, J. (2017). The Distant: Thinking toward Renewed Senses of Landscape and Distance. *Environment, Space, Place*, 9 (1), 1-20.
- Wyman, M. (1974). Review: The Vancouver Soundscape. *Sound Heritage, III* (4), 49-53.
- Zajadacz, A. (2015). The Contribution Of The Geography Of Disability To The Development Of 'Accessible Tourism'. *Tourism*, 25/1, 25, 19-27.
- Zanato Orlandini, O. (2007). Lo sguardo sul paesaggio da una prospettiva pedagogico-ambientale. In B. Castiglioni, M. Celi & E. Gamberoni (Cur.), *Il paesaggio vicino a noi: educazione consapevolezza responsabilità* (pp. 39-50). Montebelluna Museo di storia naturale e archeologia.
- Zaniboni, P. (1998). *Il bambino non vedente: finalità e metodi della scuola dell'obbligo*. I.Ri.Fo.R Onlus, Istituto per la Ricerca, la Formazione e la Riabilitazione, Istituto dell'Unione Italiana Ciechi.
- Zeki, S. (1999). *Inner vision: an exploration of art and the brain*. Oxford University Press.

Zeki, S. (2008). *Con gli occhi del cervello: immagini, luci, colori*. Di Renzo. (Originariamente pubblicato nel 1993).

Zerbi, M. C. (1993). *Paesaggi della geografia*. Giappichelli.

Zerbi, M. C. (2015). Paesaggio e partecipazione. *Geotema*, 47, 90-101.

Zube, E. H., Sell, J. L., & Taylor, J. G. (1982). Landscape perception: research, application and theory. *Landscape Plann.*, 9, 1-33.

Zumthor, P. (1993). *La mesure du monde: représentation de l'espace au Moyen Âge*. Seuil.

Zurru, A. (2017). Disabilità e soggettività. Costruire un dialogo interdisciplinare attraverso l'ICF. *Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education*, 12 (2).

RINGRAZIAMENTI

Come ogni ricerca, anche questa è il risultato di molti incontri. Alcuni di questi sono stati fortemente voluti, altri del tutto inaspettati, mentre altri ancora precedono e forse prescindono dalla ricerca stessa.

Tra gli incontri fatti e coltivati durante questo percorso, per prima cosa desidero ringraziare Benedetta Castiglioni che, con l'esempio, mi ha insegnato che credere in un'idea significa anche imparare a metterla in crisi.

Un ringraziamento sentito va anche ad Alfonso García de la Vega, per avermi guidato nell'esperienza di studio in Spagna e per aver voluto dare continuità a questo progetto attraverso un accordo di cotutela.

Se questa ricerca ha avuto inizio, è anche grazie a colei che da sei anni sento come il mio maestro: Loretta Secchi, curatrice e responsabile del Museo Tattile "Anteros" dell'Istituto dei Ciechi "F. Cavazza" di Bologna. A lei, come a tutti i collaboratori del Museo, va la mia riconoscenza per aver creduto in me e per avermi trasmesso tutto quello che conosco sulla tiflodidattica.

Colgo l'occasione per ringraziare anche Teresa Díaz Díaz, responsabile del Museo Tiflológico della ONCE di Madrid, per avermi introdotto con generosità allo studio dei plastici dedicati alle persone con disabilità visiva.

Un ringraziamento speciale va anche a Corrado Bortolin e Giovanni Bosco Vitiello, tiflopedagogisti e istruttori di Orientamento, Mobilità e Autonomia Personale, ai quali sarò sempre grato per la piena fiducia nei confronti delle mie proposte, ma anche per la puntualità con cui hanno sempre saputo correggerle o raffinarle. Ringraziando loro, mi rivolgo idealmente anche a tutte le altre persone incontrate a Barcis: istruttori, volontari e partecipanti ai campi estivi, per la disponibilità incondizionata che mi hanno dedicato e per avermi fatto sentire da subito parte della loro famiglia.

La mia gratitudine va anche a Franco Farinelli, che non ha avuto un ruolo attivo all'interno di questa ricerca, ma che per primo mi ha incoraggiato ad approfondire il rapporto tra paesaggio e disabilità visiva. A lui e alle sue lezioni, ascoltate prima in radio e poi nelle aule di Bologna, devo la mia scoperta del pensiero geografico.

Per quanto concerne la stesura finale della tesi, desidero ringraziare il prof. Davide Papotti e il prof. Michele Mainardi. Anche grazie alla loro attenta revisione, è stato possibile rintracciare e correggere alcuni punti deboli, formali e sostanziali, di questo testo.

Tra i tanti docenti e ricercatori incontrati nel corso di questi anni di dottorato, desidero ringraziare tre in particolare: Lorena Rocca, per l'entusiasmo che ha da subito manifestato per il progetto e con cui mi ha coinvolto in altre esperienze di studio, in Italia e all'estero; Margherita Cisani, per la delicatezza, la competenza e i tanti momenti di confronto che abbiamo condiviso; Giovanni Donadelli, responsabile del Museo di Geografia dell'Università di Padova, con cui ho ideato i laboratori di cartografia tattile e che per me resta un esempio di cosa significhi insegnare con gioia.

Un ultimo ringraziamento lo dedico *a mi gente*, come si direbbe in Spagna.

Ai miei genitori, per la curiosità sana e discreta verso tutto quello che faccio.

A Stefano, Carlo e Beatriz, a cui voglio dedicare questa ricerca.

Stefano, artista e geografo, con cui ogni giorno condivido la speranza di continuare questo percorso insieme. Carlo, che ogni giorno mi insegna l'arte della presenza, forse la più importante e difficile di tutte. Beatriz, che ogni giorno mi ricorda che l'amore per la ricerca e la ricerca dell'amore possono convivere.